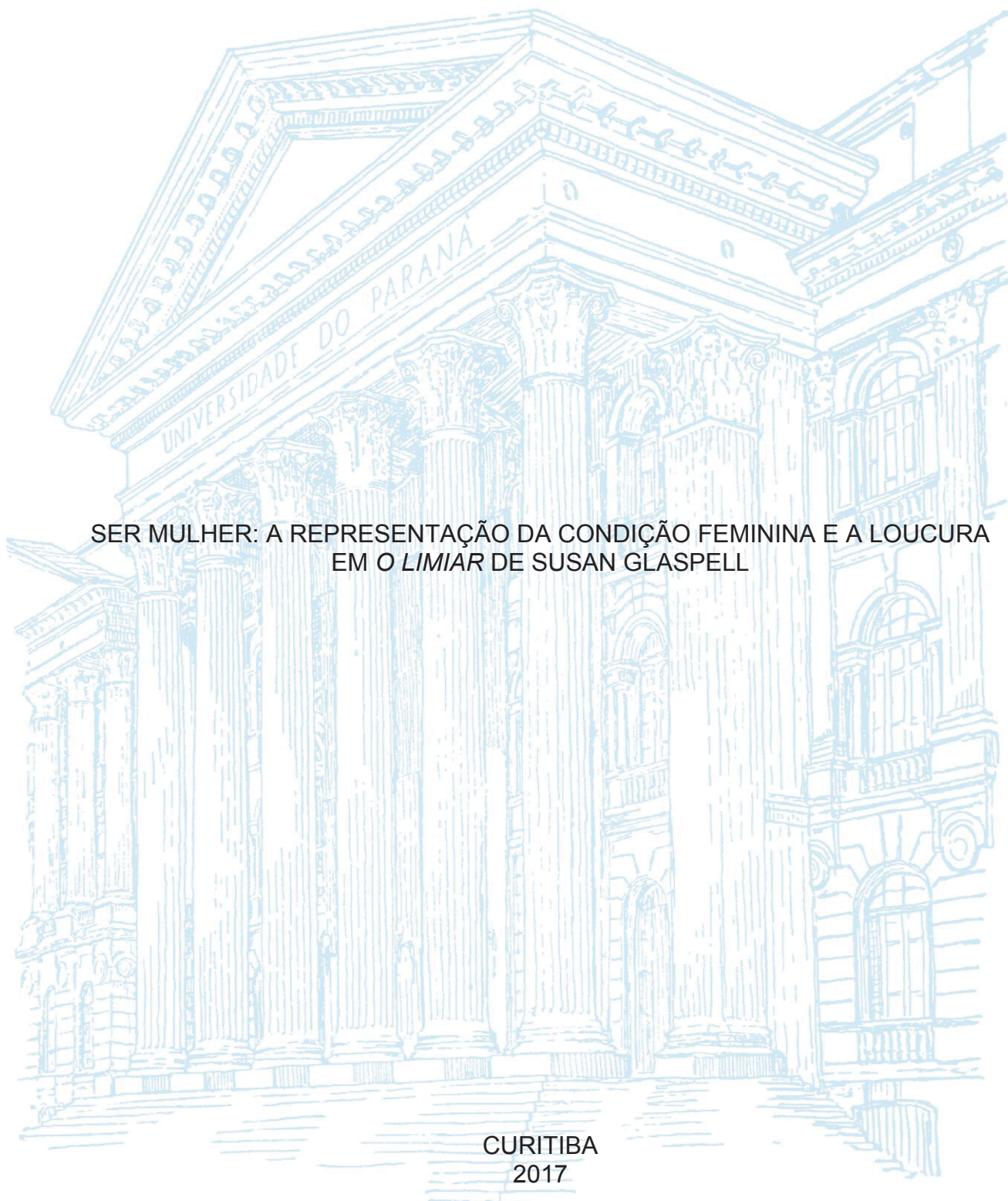


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANNE CHRISTINA FASOLO NORMÂNDIA MOREIRA

SER MULHER: A REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA E A LOUCURA  
EM *O LIMIAR* DE SUSAN GLASPELL

CURITIBA  
2017



LUCIANNE CHRISTINA FASOLO NORMÂNDIA MOREIRA

SER MULHER: A REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA E A LOUCURA  
EM *O LIMIAR* DE SUSAN GLASPELL

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Miriam Adelman

CURITIBA

2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR -  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS, MARIA TERESA A. GONZATI, CRB 9/1584 COM OS  
DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Moreira, Lucianne Christina Fasolo Normândia

Ser mulher : a representação da condição feminina e a loucura em *O Limiar* de  
Susan Glaspell / Lucianne Christina Fasolo Normândia Moreira. - Curitiba, 2017.  
110 p.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Miriam Adelman

1. Mulheres - Condições sociais. 2. Feminismo. 3. Literatura americana. I.  
Título. II Universidade Federal do Paraná.

CDD 305.42



Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata octingentésima décima quarta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **LUCIANNE CHRISTINA FASOLO N. MOREIRA**. No dia seis de julho de dois mil e dezessete, às catorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Meryl Adelman, Presidente, Walter Lima Torres Neto, Anna Beatriz da Silveira Paula e Patrícia Melisa S. F. Fanaya designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "**SER MULHER: A REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA E A LOUCURA EM O LIMAR DE SUSAN GLASPELL**", apresentada por **LUCIANNE CHRISTINA FASOLO N. MOREIRA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Meryl Adelman retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia seis de julho de dois mil e dezessete.

Drª Meryl Adelman

Dr. Walter Lima Torres Neto

Drª Anna Beatriz da Silveira  
Paula

Drª Patrícia Melisa S. F. Fanaya

Lucianne Christina Fasolo N. Moreira





Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel / Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **LUCIANNE CHRISTINA FASOLO N. MOREIRA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Meryl Adelman, Presidente, Walter Lima Torres Neto, Anna Beatriz da Silveira Paula e Patrícia Melisa S. F. Fanaya, arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação **"SER MULHER: A REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA E A LOUCURA EM O LIMIAR DE SUSAN GLASPELL"**

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr <sup>a</sup> Meryl Adelman (Presidente)		Aprovada
Dr. Walter Lima Torres Neto		Aprovada
Dr <sup>a</sup> Anna Beatriz da Silveira Paula		Aprovada
Dr <sup>a</sup> Patrícia Melisa S. F. Fanaya		Aprovada

Curitiba, 06 de julho de 2017.

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Cristina Kluge**  
Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

*"Much Madness is divinest Sense -  
To a discerning Eye -  
Much Sense - the starkest Madness -  
'Tis the Majority  
In this, as all, prevail -  
Assent - and you are sane -  
Demur - you're straightway dangerous -  
And handled with a Chain -"*

*Emily Dickinson, "Much Madness is divinest Sense"*

*"The freedom of the wholly mad  
to smear & play with her madness  
write with her fingers dipped in it  
the length of a room*

*which is not, of course, the freedom  
you have, walking on Broadway  
to stop & turn back or go on  
10 blocks; 20 blocks*

*but feels enviable maybe  
to the compromised*

*curled in the placenta of the real  
which was to feed & which is strangling her."*

*Adrienne Rich, "The Phenomenology of Anger"*

## **AGRADECIMENTOS**

Dedico este trabalho a minha mãe, que não está mais comigo; e a minha irmã, pois sem seu apoio nada disto teria sido possível.

Fico imensamente grata pela atenção e suporte da professora Miriam Adelman no grande processo de aprendizado e amadurecimento que foi escrever este trabalho.

E agradeço coletivamente a todas as amigas, colegas e professores com quem eu tive o privilégio de expor minhas ideias e ouvir suas contribuições.

## RESUMO

O presente trabalho propõe fazer a análise da peça *O Limiar*, escrito por Susan Glaspell (1876-1948) – uma escritora estadunidense que foi de extrema importância no cenário literário do século XX mas que ainda é quase desconhecida no Brasil e não plenamente reconhecida até mesmo no seu país de origem. Escrita em 1921, a peça *O Limiar* foi bastante radical na época por conta do uso inovador de aspectos formais e temática, e apresenta uma discussão interessante da posição social da mulher na sociedade da época e a relação que se estabelece entre a instituição opressiva da sanidade e a possível libertação pela loucura. É objetivo deste trabalho a construção de uma análise da apresentação da protagonista de *O Limiar* bem como da loucura. Será feito um apanhado do contexto social e histórico ao qual a obra faz referência, além de uma breve introdução à produção dramática de Glaspell. A fim de fazer a análise da peça no que se refere ao tema da (in)sanidade e a experiência da protagonista na peça, será utilizada uma base teórica calcada na teoria literária feminista e nos conceitos provenientes da teoria feminista acerca dos distúrbios da mulher. Em suma, procura-se demonstrar a relevância do estudo de *O Limiar*, esta peça tão complexa embora ainda não muito conhecida, em termos de seu valor literário e importância histórica bem como de sua contribuição ao entendimento de perspectivas e experiências de mulheres.

Palavras chave: Susan Glaspell. *O Limiar*. Insanidade. Literatura norteamericana. Teatro. Feminismo.



## ABSTRACT

The present study intends to present an analysis of *The Verge*, a play written by American writer Susan Glaspell (1876-1948). In spite of having been one of the most important playwrights of the twentieth century, she is still largely unknown in Brazil and she's not fully recognized even in her home country. Written in 1921, *The Verge* was quite radical in its innovative use of formal aspects and social themes, and it presents an interesting discussion of women's social position as well as the relationship established between the oppression of the institution of sanity and the possibility of liberation through madness. The aim of this study is building an analysis of how *The Verge's* protagonist and her madness are presented. In order to do so, it will be necessary to include an overview of the social and historical context to which Glaspell's play makes reference as well as a brief introduction to the playwright's work. The analysis of the play in terms of its portrayal of (in)sanity and the protagonist's experience will draw on a theoretical basis from feminist literary theory and feminist theory's conceptualization of women's mental disorders. The main objective is demonstrating the relevance of studies and discussions on a play as complex as *The Verge* (albeit still not very well known), in terms of its literary value and historical importance but also of its contribution to a further understanding of women's views and experiences.

Keywords: Susan Glaspell. *The Verge*. Insanity. North American literature. Theater. Feminism.

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>SOBRE A LITERATURA (DE MULHERES).....</b>	<b>17</b>
2.1	SOBRE A LITERATURA.....	17
2.2	VALORES: DA LITERATURA DE MULHERES E EXPERIÊNCIA FEMININA .....	23
<b>3</b>	<b>ANALISANDO O CONTEXTO: SUSAN GLASPELL, SUA OBRA E SUA ÉPOCA</b>	<b>30</b>
3.1	ENTRE A INOVAÇÃO E A “HISTERIA”: SUSAN GLASPELL E SEU TEATRO .....	30
3.2	SER MULHER E LOUCA: UMA BREVE ANÁLISE.....	37
3.2.1	A INSANIDADE NO COMEÇO DO SÉCULO XX.....	37
3.2.2	UMA VISÃO FEMINISTA SOBRE A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA LOUCURA .....	42
<b>4</b>	<b>ENTRE A NORMALIDADE E A LOUCURA: ANALISANDO O LIMAR .....</b>	<b>50</b>
4.1	APRESENTANDO A PEÇA.....	50
4.1.1	DIÁLOGOS E RUBRICAS: A PEÇA EM SI .....	50
4.1.2	SOBRE AS MONTAGENS: RECEPÇÃO DA CRÍTICA .....	76
4.2	“A ÚNICA CHANCE PARA A SANIDADE”? UMA ANÁLISE POSSÍVEL.....	81
4.3	A LOUCA QUE OUSOU SAIR DO SÓTÃO: A EXPERIÊNCIA DE CLAIRE.....	93
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>102</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>107</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta a análise da peça *O Limiar* de Susan Glaspell, e é fruto de um interesse meu durante a graduação. Durante o curso, pude perceber que havia consideravelmente menos escritoras do que escritores contempladas em ementas de disciplinas. E, de uma forma geral, pude observar que antologias literárias brasileiras e estrangeiras, por exemplo, também tendem a representar um número pequeno de escritoras. Empiricamente, pode-se dizer que o contingente de escritoras de fato incluídas fica em torno de um terço do total, sendo o restante constituído de escritores homens e, geralmente, de origem caucasiana e classe média ou alta. Isso não é um fato isolado; embora tenha havido mudanças nos últimos trinta ou quarenta anos, ainda se pode perceber que, de uma forma geral, a literatura de mulheres possui menos espaço editorial e recebe menos atenção da crítica e do público. Ainda, pode-se afirmar que prevalece uma concepção acerca de obras escritas por mulheres como sendo menos sérias ou de qualidade inferior quando comparadas a obras escritas por homens.

Há, certamente, casos de escritoras que obtiveram bastante sucesso ou que escreveram obras hoje consideradas canônicas. No entanto, é temerário tomar casos de exceção como a prova de que a “regra” não é válida: se algumas conquistaram o respeito que merecem, isso não significa que muitas outras, igualmente merecedoras, não têm sido apagadas da história literária. Este tipo de discussão tem sido abordada há décadas pela crítica feminista, e ocasionalmente recebe espaço na mídia também. Por exemplo, em 2013, o professor universitário e escritor canadense David Gilmour causou furor ao declarar em uma entrevista que somente inclui em suas aulas obras que acredita possuírem valor literário – o que para ele significa aquelas escritas por homens heterossexuais de cor branca e exclui a literatura de mulheres a não ser por um único conto de Virginia Woolf<sup>1</sup>. Também se podem mencionar os artigos publicados

---

<sup>1</sup> The Guardian. **Canadian author David Gilmour sparks furore over female writers**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/27/author-david-gilmour-female-writers>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

nos últimos seis anos nos jornais *The Guardian*, *Huffington Post* e *The Atlantic*, entre outros, que versam sobre o status de obras escritas por mulheres no mercado editorial e em relação ao público e crítica e demonstram que o meio literário (assim como a sociedade em si) é ainda marcado por concepções sexistas<sup>2</sup>.

A própria classificação de “literatura feminina” pode se mostrar discriminatória, configurando-se como uma espécie de gueto literário no qual obras escritas por mulheres são segregadas. É importante lembrar que se afirma a existência de uma “literatura feminina”, mas o termo “literatura masculina” tanto não é utilizado quanto causa grande estranhamento. Isso sugere que o que se denomina literatura está implicitamente associado a obras escritas por homens – a tal ponto que discutir literatura masculina é redundante. Dentro desta lógica, mulheres que escrevem são uma anomalia e tudo que tenham porventura produzido consiste em uma literatura “diferente”: menos séria, de menor qualidade, marcada por temas triviais ou regionais ao invés de universais e definida por uma natureza “confessional” ou emotiva.

É simples encontrar exemplos de escritores e filósofos que, no decorrer da história, utilizaram epítetos semelhantes para se referir à produção literária de mulheres. Basta lembrar Samuel Johnson e seu comentário de que uma mulher que se atreve a produzir arte está fazendo algo tão inapropriado e indelicado quanto olhar

---

<sup>2</sup> The Atlantic. **When Women’s Literary Tastes Are Deemed Less Worthy**. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/business/archive/2015/12/when-womens-literary-tastes-are-deemed-less-worthy/418050/>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

The Guardian. **Sexism in publishing: ‘My novel wasn’t the problem, it was me, Catherine’**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/06/catherine-nichols-female-author-male-pseudonym>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Women’s fiction is a sign of a sexist book industry**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/may/16/women-fiction-sign-sexist-book-industry>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Why snubbing books by women is not the same as snubbing motorbikes**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/sep/27/women-books-canadian-lecturer-david-gilmour>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

Huffington Post. **Women’s Fiction?’ ‘Men’s Fiction?’ ‘Human Fiction?’ What Does It Mean?** Disponível em: [http://www.huffingtonpost.com/randy-susan-meyers/post\\_7494\\_b\\_5263728.html?&](http://www.huffingtonpost.com/randy-susan-meyers/post_7494_b_5263728.html?&). Acesso em: 23 de julho de 2016.

fixamente para um homem<sup>3</sup>. É talvez mais raro ouvir afirmações abertamente críticas nos dias de hoje, em parte devido à influência do movimento feminista mas possivelmente também porque não é tão simples identificar o que de fato é discriminação em meio a discursos de meritocracia, de preferência pessoal ou do “senso comum”. Porém, diga-se de passagem que há poucos anos VS Naipaul, ganhador do prêmio Nobel de literatura, declarou com segurança que não considera que nenhuma escritora na história literária esteja a sua altura, e que consegue identificar a escrita de mulheres pela sua sentimentalidade e visão de mundo limitada<sup>4</sup>.

Ainda existe um julgamento amplamente difundido acerca da experiência feminina. Na visão do senso comum, a mulher é associada ao sentimentalismo ao invés da racionalidade, e suas preocupações são costumeiramente taxadas de limitadas, triviais ou pouco importantes. E, de fato, seria improvável que o âmbito literário fosse imune à influência desse universo de discurso. Em 2015, o jornal britânico *The Guardian* publicou um artigo sobre um estudo das obras que foram agraciadas com prêmios literários importantes como o Pulitzer<sup>5</sup>. Na análise da autora do estudo, nos últimos quinze anos houve diversas obras literárias escritas por mulheres que receberam prêmios. No entanto, ela destaca que as obras ganhadoras de prêmios nesse período – escritas por homens e mulheres – são majoritariamente aquelas cuja narrativa está centrada na perspectiva de uma personagem masculina. Quanto ao Pulitzer, por exemplo, a escritora comenta que nenhuma das obras ganhadoras foi escrita a partir da visão de uma personagem feminina. Isso pode levar à conclusão de que a experiência feminina, embora uma presença marcante em romances populares e bestsellers, ainda é vista como trivial ou não merecedora de um prêmio “sério”.

---

<sup>3</sup> The Telegraph. **Dr Johnson was a slobbering, sexist xenophobe who understood human nature.** Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/comment/columnists/borisjohnson/6186117/Dr-Johnson-was-a-slobbering-sexist-xenophobe-who-understood-human-nature.html> Acesso em 10 de janeiro de 2017.

<sup>4</sup> The Guardian. **VS Naipaul finds no woman writer his literary match – not even Jane Austen.** Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/02/vs-naipaul-jane-austen-women-writers>. Acesso em: 25 de julho de 2016.

<sup>5</sup> The Guardian. **Books about women less likely to win prizes, study finds.** Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/01/books-about-women-less-likely-to-win-prizes-study-finds>. Acesso em: 29 de julho de 2016.

Seria um equívoco comentar sobre a função da literatura, uma vez que este conceito traz uma carga utilitarista que pouco diz respeito à produção literária, mas é relevante analisar o papel social que a literatura pode apresentar e a contribuição que a literatura de mulheres pode oferecer. Como escreveu a poeta norte-americana Muriel Rukeyser (1996), a arte de uma forma geral estabelece uma comunicação entre autor e público, na qual ambas as partes se envolvem no que a poeta denomina experiência imaginativa total. Para Rukeyser, a arte prepara o público para a reflexão sobre sua realidade através dessa experiência. E, nesse sentido, pode-se dizer que a literatura de mulheres, com sua transfiguração de realidades frequentemente centradas em experiências vistas através da perspectiva feminina, possui o potencial de conduzir a reflexões importantes acerca das vivências de homens e mulheres em sociedade.

Dar o devido destaque à literatura de mulheres equivale, então, à noção de revisão cunhada pela poeta e teórica feminista Adrienne Rich (2001): a retomada de transfigurações de experiências por muitas vezes ignoradas ou suprimidas. Levando isso em consideração, o presente trabalho possui como objetivo analisar a peça *O Limiar*, da escritora norte-americana Susan Glaspell. Escrita em 1921, esta peça inovadora causou escândalo quando produzida e de fato dividiu a crítica: foi tanto considerada brilhante quanto incompreensível ou absurda. Pode-se dizer, no entanto, que as reações negativas da crítica foram em muito causadas pela temática abordada e pelo uso não-padrão da forma. *O Limiar* está centrado na personagem de Claire Archer, uma mulher casada que se debate com as inúmeras restrições da posição social da mulher e está a todo momento testando limites e tentando transpô-los. Ela se dá conta de que se libertar sozinha não é possível, o que a “leva” à loucura.

*O Limiar* inclui uma discussão muito interessante sobre a definição social de loucura e sanidade e também oferece uma representação literária da situação das mulheres nos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial. Sendo assim, o estudo desta peça, além de merecido por conta do uso inovador da forma por sua autora pode levar a reflexões importantes sobre a posição social da mulher. É objetivo deste trabalho observar como se dá a representação da condição da mulher e da dualística loucura-sanidade a partir da análise da personagem de Claire Archer e dos diálogos e



rubricas da peça. Fiz a opção de não analisar as suas produções cênicas e utilizar apenas o texto como material de base. De qualquer maneira, *O Limiar* é uma peça ainda muito pouco conhecida. Não houve montagens dela no Brasil até onde pude averiguar, e as montagens feitas nos Estados Unidos são poucas e têm sido realizadas por teatros experimentais de pequeno porte. Embora haja algumas críticas disponíveis *online*, não é fácil encontrar filmagens oficiais delas.

Em um primeiro momento, este trabalho apresentará no primeiro capítulo uma discussão sobre a literatura de forma “geral” seguida de uma análise específica da literatura de autoria feminina. O capítulo será consideravelmente mais curto e terá um caráter essencialmente introdutório. Uma vez que não é objetivo deste trabalho estabelecer uma definição sobre o que vem a ser literatura – de mulheres ou não – ou discutir as características de *O Limiar* que fazem da peça uma obra literária, o primeiro capítulo servirá apenas para preparar o caminho para a análise da peça, situando-a dentro da crítica literária – e, mais especificamente, da crítica literária feminista.

Como se pretende apresentar uma leitura de *O Limiar* a partir de um viés específico, é coerente utilizar teóricos filiados à Teoria da Recepção ou favoráveis a ela. Esta linha teórica define que obras literárias possuem várias interpretações possíveis (embora não intermináveis), uma vez que diferentes leitores podem fazer escolhas de caráter interpretativo distintas baseando-se em elementos do texto. No entanto, este trabalho não irá apresentar discussões mais aprofundadas sobre a Teoria da Recepção. É certamente importante deixar claro a linha teórica a que se relaciona o trabalho em questão, mas o seu objetivo principal é a análise literária em si.

A fim de fazer uma análise de *O Limiar*, é antes necessário apresentar informações tanto sobre Glaspell quanto também do contexto no qual se insere a peça. A obra de Susan Glaspell merece no mínimo uma breve introdução. Já o contexto da peça traz informações extremamente relevantes para a compreensão do leitor-espectador; em outras palavras, como *O Limiar* oferece uma transfiguração literária de uma situação social reconhecível e possível, é interessante que aqueles e aquelas que tenham contato com a peça nos dias de hoje conheçam a experiência social – de quase cem anos atrás – a que faz alusão. Evidentemente, é possível compreender uma obra

literária de mais de uma maneira, e a interpretação pode mudar radicalmente a cada nova geração de leitores. No entanto, alguma contextualização se faz necessária para que algumas temáticas exploradas em *O Limiar* fiquem mais claras aos leitores-espectadores atuais, ou para que sejam postas em evidência algumas estratégias do autor-modelo – ou melhor, autora-modelo – que foram utilizadas na peça.

Sendo assim, o segundo capítulo do trabalho estará dividido em duas subseções. A primeira delas apresentará uma introdução a Susan Glaspell e sua obra de teatro, na qual algumas características de suas peças serão elencadas. A segunda subseção, por sua vez dividida em duas subseções, trará uma análise do contexto histórico e social de *O Limiar* no que se refere à sua temática central: a posição social da mulher e sua relação com a sanidade e a loucura. Será feito um apanhado histórico sobre a situação da mulher no começo do século XX nos Estados Unidos bem como será abordada a definição de loucura em vigência na época. Isto permitirá uma melhor compreensão de elementos da peça presentes nos diálogos e nas rubricas. Tendo em mente o contexto histórico da peça, também será apresentada uma análise do conceito de loucura a partir de discussões teóricas calcadas na crítica feminista, como as conduzidas por Chesler (2005), Ussher (2011) e Burin (2000).

*O Limiar* de Susan Glaspell é uma peça cujo tema principal é a abordagem da relação que a protagonista mantém com a dicotomia loucura/sanidade – sendo abordadas nesse tema a angústia que a imposição do comportamento feminino normal lhe causa e sua convicção de que apenas a destruição da norma patriarcal tornaria possível uma libertação real. A fim de analisar como se dá a representação da experiência da mulher na peça, o terceiro e último capítulo do trabalho – e certamente o mais extenso – estará subdividido em três subseções. Na primeira delas, que também possui duas subseções, será feita uma análise estrutural e temática de *O Limiar*, sendo oferecida uma visão geral acerca de personagens, cenário, diálogos e rubricas principais e ação dramática. Além disso, dados sobre montagens e recepção da peça serão apresentados. Por sua vez, as duas outras subseções trarão uma análise contextualizada da peça, focando tanto os seus aspectos estruturais e temáticos quanto a representação da experiência de um tipo de mulher norteamericana dos anos 1920.

Entende-se que a peça de Glaspell é uma obra bastante complexa e pode ser compreendida de mais de uma maneira. Isto de fato ocorre com obras literárias, e o teatro tampouco está imune a interpretações variadas. Sendo assim, a interpretação a ser apresentada neste trabalho segue uma determinada perspectiva que leva em consideração elementos da peça mas que de maneira alguma se pretende como a única possibilidade. Espera-se que a análise neste trabalho não se acabe por aqui, e que possa despertar em quem a ler o interesse pela produção dramática de Glaspell, que de fato ainda não é explorada em sua totalidade no país de origem da autora e é praticamente desconhecida em nosso país.

## 2 SOBRE A LITERATURA (DE MULHERES)

### 2.1 SOBRE A LITERATURA

Em seu belo mas pouco conhecido livro de ensaios publicado originalmente em 1949, a poeta novaiorquina Muriel Rukeyser discorre sobre o papel da poesia e da arte em geral na sociedade. Para a poeta, a arte possui um papel de comunicação entre artista e público, na qual ambos participam e vivenciam o que ela chama de experiência imaginativa total – um envolvimento marcado por um processo de profundo autoconhecimento da parte do artista e por um momento de reconhecimento da parte do público. Ainda, ela ressalta a importância da arte como propulsora de reflexões, embora não realmente de ações concretas: a arte “imagina e constrói, e lhe oferece o imaginado”; é ativa e intelectual, mas não causa ação ou pensamento, uma vez que apenas “nos prepara ao pensamento” e não constitui um mundo, e sim “um conhecimento do mundo” que impele o público a conhecer melhor sua realidade e a si próprio.

[A arte] imagina e constrói, e nos oferece o imaginado. Por ter imaginado amor, você não amou; apenas por ter imaginado irmandade, você não estabeleceu irmandade. Você pode sentir como se o tivesse feito, mas não o fez. Você deverá usar o imaginado da melhor forma que puder, incorporando-o no seu íntimo, ou não lhe restará nada além de ilusão.

A arte é ação, mas não causa ação: ao invés disso, ela nos prepara ao pensamento.

A arte é intelectual, mas não causa pensamento: ao invés disso, ela nos prepara ao pensamento.

A arte não é um mundo, mas um conhecimento do mundo. A arte nos prepara.

A arte é praticada pelo artista e pelo público. Não é um meio para um fim, a menos que este fim seja a experiência imaginativa total.

Essa experiência terá significado. Ela fará sentido na sua vida; e é muito provável que leve você a pensar ou agir, ou seja, você provavelmente desejará explorar mais profundamente o mundo, explorar mais profundamente a si mesmo, em rumo a mais experiência. (RUKEYSER, 1996, p. 25-26, tradução nossa<sup>6</sup>)

---

<sup>6</sup> Trecho original: “It is art: it imagines and makes, and gives you the imaginings. Because you have imagined love, you have not loved; merely because you have imagined brotherhood, you have not made brotherhood. You may feel as though you had, but you have not. You are going to have to use that imagining as best you can, by building it into yourself, or you will be left with nothing but illusion. Art is action, but it does not cause action; rather, it prepares us for thought.”

Esta questão sobre a natureza da arte não é algo novo. No caso específico da literatura, diversos escritores têm discorrido sobre o status da literatura na sociedade. Por exemplo, em *A Arte do Romance*, um livro publicado pela primeira vez em 1986, Milan Kundera (2009) faz reflexões que podem ser aplicadas à literatura de uma forma geral. O escritor afirma que “todos os romances se voltam para o enigma do eu”: ao criar seres imaginários e personagens, surge a questão do que vem a ser o eu e como pode ser apreendido, e que “é uma dessas questões fundamentais sobre as quais o romance como tal se baseia” (p. 29). Em outro momento, Kundera também afirma que “[o] romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral”, e que “o conhecimento é a única moral do romance” (p. 13).

No âmbito dos estudos literários, vários autores trabalharam também com este tópico e elaboraram análises da natureza e funcionamento da ficção. Nas palavras de Rosenfeld (2011), “[a] ficção é lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo” (p. 48). Além disso, o autor ressalta que a arte oferece simultaneamente um distanciamento e uma aproximação da realidade. Eco (1994) também mantém um posicionamento semelhante, e afirma que “[a ficção] nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para compreender o mundo e reconstituir o passado” e que ela “tem a mesma função dos jogos” (p. 137). Assim, como em uma brincadeira ou um jogo, os leitores lidam com simulações de situações possíveis, o que pode lhes permitir melhor compreender suas próprias experiências de vida.

Seguindo uma linha de raciocínio parecida com a de Rosenfeld e Eco, Iser (1996) questiona a noção prestabelecida (“saber tácito”) da contraposição entre

---

Art is intellectual, but it does not cause thought; rather, it prepares us for thought.

Art is not a world, but a knowing of the world. Art prepares us.

Art is practiced by the artist and the audience. It is not a means to an end, unless that end is the total imaginative experience.

That experience will have meaning. It will apply to your life; and it is more than likely to lead you to thought or action, that is, you are like to want to go further into the world, further into yourself, toward further experience.”

realidade e ficção, que não dá conta do fato de que estas duas esferas se relacionam intimamente e se misturam ao invés de se oporem. O escritor propõe que a relação dupla entre ficção e realidade seja substituída por uma relação tripla – estabelecida entre realidade, ficção e o que ele denomina imaginário, uma esfera intermediária que é trazida à tona pelo “ato de fingir” (a relação da realidade expressa no texto ficcional com a ficção). Iser também compara a leitura de ficção a um jogo similar à vida, no qual o leitor é levado a se perceber “ao mesmo tempo preso a um papel e fora dele”, estado este caracterizado por uma “ativação de faculdades” que se dá quando o leitor se empenha para desvendar as regras do jogo ficcional (p. 332-333).

É hoje amplamente aceito que os textos literários são de natureza ficcional. Por esta classificação, distinguem-se dos textos que, não possuindo tal característica, relacionam-se com o pólo oposto à ficção, ou seja, com a realidade. A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso “saber tácito”, e com esta expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz referência ao repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo. É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não ficcionais, pode ser estabelecida a partir da oposição usual. Os textos “ficcionalizados” serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? Como não se pode negar a legitimidade da pergunta, cabe indagar se o “saber tácito” a opor ficção e realidade ainda pode ser de alguma valia para a descrição dos textos ficcionais. Pois as medidas de mistura do real com o fictício, reconhecíveis nestes textos, relacionam elementos definidos e suposições. Nesta relação, aparece, pois, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice. Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário. (ISER, 1996, p. 13)

Pode-se, então, considerar a ficção como uma espécie de simulação que, ao mesmo tempo se aproximando e se afastando da realidade, leva os seus leitores a algum tipo de reflexão significativa através do jogo do texto no qual se encontram envolvidos. Um texto literário é, nesse sentido, uma estrutura que parcialmente se apoia no “real” mas não se reduz a uma reprodução deste, e que convida leitoras e leitores a utilizar o seu conhecimento de mundo e habilidades interpretativas para desvendá-lo. Como resultado deste “jogo”, aquela ou aquele que lê chega a algum tipo de reflexão sobre alguma experiência sua que tenha um grau de relação com o que foi lido.



Em relação ao teatro, Almeida Prado (2011) destaca as diferenças quando comparado à ficção<sup>7</sup>. Por exemplo, o tempo de execução de uma peça tanto delimita o enredo quanto realça características nas personagens, e a interação do público com o que é apresentado diante de seus olhos não é a mesma que leitores têm com um romance (para a qual é necessário que façam uso de seu conhecimento de mundo e imaginação e preencham as lacunas na narrativa). Porém, o escritor também escreve que “tanto o romance como o teatro falam do homem — mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (p. 81). Ou seja, enquanto na ficção as personagens são parte integrante de uma narrativa que o leitores devem percorrer, no teatro o enredo ganha vida através das personagens representadas pelos atores. E, assim, o público assistindo a uma peça, tanto quanto os leitores de uma narrativa, é levado à reflexão a partir do que observa à sua frente.

Ubersfeld (2005) também escreve sobre o gênero teatral e as particularidades que o diferenciam de outros gêneros. Em *Para Ler O Teatro*, a escritora inicia sua análise afirmando que o teatro é regido pelo paradoxo de ser ao mesmo tempo produção literária “indefinidamente reproduzível e renovável” e representação estritamente concreta “que é de um dia e nunca a mesma do dia seguinte” (UBERSFELD, 2005, p. 1). Para ela, texto e representação têm uma relação estreita mas não isenta de controvérsia. Ubersfeld discorre detalhadamente acerca das características do teatro, como por exemplo a ausência explícita de um narrador ou da própria voz do autor, que somente aparece de fato nas rubricas do texto. E, de forma semelhante a Almeida Prado (2011), a escritora vê o teatro como uma prática social que possui um impacto profundo no público, que é levado a algum tipo de reflexão através da experiência que tem ao observar e participar do que se desenrola no palco.

Não cabe aqui um exame do que respeita à psicologia e à psicossociologia do espectador. Lembremos, contudo, que na atividade própria do espectador cooperam dois elementos: de um lado, a reflexão e, de outro, o contágio passional, o transe, a dança, tudo que emana do corpo do ator e incute a

---

<sup>7</sup> Entende-se que o campo do teatro é realmente vasto, e que não há apenas uma concepção possível sobre a caracterização e estrutura de uma peça. Para fins de análise neste trabalho, algumas análises específicas sobre teatro foram selecionadas.

emoção no corpo e no psiquismo do espectador, tudo que induz, por meio de signos (sinais), o espectador da cerimônia teatral a experimentar emoções que, sem ser idênticas às emoções representadas, mantêm com elas relações determinadas. [...] O teatro não produz nos espectadores apenas o despertar de fantasmas, mas também às vezes também um despertar da consciência – um talvez não ocorra sem o outro, como diz Brecht, pela associação do prazer e da reflexão. (UBERSFELD, 2005, p. 28)

Embora não negue esta visão da literatura como possibilitadora de reflexões por parte do público, Felski (2003) alerta para o risco de considerá-la algo que pode facilmente ser compreendido por todos: “uma questão de bom gosto, sensibilidade e imaginação” (p. 136, tradução nossa). Segundo ela, a apreciação da literatura consiste em um gosto adquirido através do contato com obras literárias e da compreensão das especificidades e regras inerentes a elas. Felski utiliza como exemplo a peça *Educating Rita*, escrita por Willy Russel. Nesta peça, Frank, um professor de língua inglesa da Open University britânica, tenta ensinar Rita, uma cabeleireira que se encontra insatisfeita com sua vida e que não possui muito contato com literatura. Rita se debate muito no início por não estar acostumada à linguagem literária ou ao modo de elaboração de uma crítica. Entre várias outras instâncias, o professor se exaspera porque Rita não sabe intuitivamente que nem todos os livros são “literatura”.

O posicionamento do professor chama atenção para o fato de que parece haver uma definição implícita sobre o que vem a ser uma obra literária “de verdade” que é colocada como óbvia e indisputável, mas que na realidade está bem longe de sê-lo. Em relação ao julgamento do valor literário de obras, Felski destaca que este não é neutro tampouco estático, mas sim algo construído dentro de um contexto social e que tende a mudar com o tempo. Não se encontra uma definição absoluta e imutável do que constitui uma obra literária no decorrer da história. E não se pode dizer que há atualmente um consenso sobre a concepção de “literariedade”, ou seja, a definição do conjunto de características que fazem de uma obra literária ou não. Isso então nos remete à pergunta que assola os estudantes de Letras: o que, afinal, é literatura? Existe uma literatura “boa” e outra “ruim”? Este questionamento não possui uma resolução simples, e não é objetivo deste trabalho tentar oferecer uma resposta definitiva. Para terminar esta subseção, ficam aqui as palavras de Rukeyser:

[...] Mas não posso aceitar a forma de pensamento que nos deu tantas definições de “arte boa” e “arte ruim”.

Uma obra de arte é aquela através da qual a consciência do artista é capaz de oferecer suas emoções para qualquer um que esteja preparado para recebê-las. Não existe arte ruim.

Existe arte e o que não é arte; eles são dois universos (em termos algébricos) que são excludentes. Estamos considerando a arte, sua natureza e seu poder para o bem; e temos sorte em não ter de nos preocupar com o que não é arte.

Parece a mim que chamar uma obra com reconhecimento de “arte boa” e uma obra sem reconhecimento de “arte ruim” é como chamar uma cor de “vermelho bom” e outra cor de “vermelho ruim” quando esta é verde. (RUKEYSER, 1996, p. 50-51, tradução nossa<sup>8</sup>)

O que se pode apreender da citação de Rukeyser é que a discussão sobre o que é ou não literatura (ou arte) não leva a uma resposta simples e universal. Como visto, há diversas maneiras de pensar uma obra literária. Pode-se vê-la como uma mistura de ficção e realidade, sendo que a referência à realidade existe no texto mas não o resume a isto. Também se pode considerar uma obra literária como uma espécie de jogo que convida o leitor a exercitar suas habilidades e conhecimentos e desvendar o texto. De uma forma bastante geral, diversos escritores parecem concordar que a leitura de obras literárias leva os leitores a algum tipo de reflexão que lhes é relevante. E, quanto à postura do leitor, pode-se compreender a noção de Rukeyser sobre “estar preparado” para receber uma obra literária no sentido amplo de possuir os conhecimentos necessários para seu entendimento bem como mostrar-se aberto para interagir com ela.

Neste sentido, classificar obras de literatura como “boas” ou “ruins” parece, como aponta Rukeyser, um julgamento de valor que pouco diz respeito às obras em si mas sim à opinião de alguém sobre elas. Por que algumas são boas enquanto outras

---

<sup>8</sup> Trecho original: “But I cannot acknowledge the way of thought that has given us so many double definitions of ‘good art’ and ‘bad art’.

A work of art is one through which the consciousness of the artist is able to give its emotions to anyone who is prepared to receive them. There is no such thing as bad art.

There is art and non-art; they are two universes (in the algebraic term) which are exclusive. We are considering art, its nature and the nature of its power for good; and we are fortunate in not having to be concerned with non-art.

It seems to me that to call an achieved work ‘good art’ and an unachieved work ‘bad art’ is like calling one color ‘good red’ and another ‘bad red’ when the second one is green.”

não o são? E, deve-se questionar, boas para que tipo de leitor? Seria um pouco arrogante presumir que todos os leitores deveriam escolher suas leituras a partir do que um ou outro teórico tenha adicionado a sua lista de melhores obras. É simples encontrar trabalhos críticos que lidam com o chamado “valor literário” de certas obras como se este fosse universal e indiscutível, sendo que outras são relegadas à categoria de “literatura menor” ou consideradas menos importantes. Em se tratando da literatura de autoria feminina, por exemplo, isto fica evidente. Na próxima subseção, será abordada a questão da literatura de mulheres em relação aos julgamentos de valor sobre ela e sua caracterização e importância, e uma breve análise será feita.

## 2.2 VALORES: DA LITERATURA DE MULHERES E EXPERIÊNCIA FEMININA

Uma vez que pensamos sobre literatura, o que dizer da literatura de autoria de mulheres? Seria esta de alguma forma diferente? Muito já foi escrito acerca da sua suposta especificidade quando comparada à dita literatura “universal” que aborda os grandes temas da humanidade. Note-se o emprego da palavra “homem” por teóricos para se referir ao ser humano: como afirma Wittig (1992), o gênero masculino – e tudo pertencente a ele – é associado ao universal, ao passo que o gênero feminino – sua experiência, sua literatura – é relegado ao particular e periférico. Além disso, a escritora comenta que a noção de “escrita feminina” está baseada em uma concepção paradoxal que liga o mito da Mulher à escrita, resultando em uma caracterização das obras produzidas por mulheres não como produções concretas mas sim como “excreções naturais” da mulher, este ser supostamente regido pela biologia.

Deve-se dizer em primeiro lugar que não existe ‘escrita feminina’, e usar e dar crédito a esta expressão é um erro. O que é esse ‘feminino’ em ‘escrita feminina’? Ele representa a Mulher, desta forma unindo uma prática a um mito, o mito da Mulher. ‘Mulher’ não pode ser associada à escrita porque ‘Mulher’ é uma formação imaginária e não uma realidade concreta; ela é aquela velha marcação a ferro pelo inimigo que agora floresce como uma bandeira rasgada reencontrada e ganha na batalha. ‘Escrita feminina’ é a metáfora naturalizante do fato brutal da dominação das mulheres, e como tal aumenta o aparato sob o qual a ‘feminilidade’ se apresenta: Diferença, Especificidade, Corpo Feminino/Natureza. Através de sua posição adjacente, ‘escrita’ é capturada

pela metáfora 'escrita feminina' e consequentemente é incapaz de se apresentar como trabalho e um processo de produção, uma vez que as palavras 'escrita' e 'feminina' se unem para designar uma produção particular da Mulher, uma secreção natural da Mulher. (WITTIG, 1995, p. 59-60, tradução nossa<sup>9</sup>)

Desde a década de 1970 já há uma discussão feminista acerca da parcialidade de tais noções. Russ (2005), por exemplo, rejeita a instituição de um critério único para julgamento de valor literário e argumenta que, ao deparar-se com afirmações acerca do valor intrínseco de certas obras, é preciso que leitores e escritores se perguntem para que fim e para quem tais obras são consideradas boas (p. 118-120). Da mesma maneira, foi mencionado anteriormente que Felski (2003) ressalta que valores são construídos e não estáticos (p. 242). Até mesmo Eagleton (2008), que não se afilia a essa linha crítica, reconhece que não são neutros nem eternos os critérios de avaliação tanto do que consiste uma obra literária quanto da escolha de quais delas são consagradas (p. 10).

De forma interessante, Felski (2003) comenta que Virginia Woolf, hoje em dia consagrada como uma grande escritora, foi por muito tempo descartada como uma modernista menor (p. 142-143). A temática da análise da experiência da mulher em seus romances e ensaios, aliás, foi taxada de exagerada e/ou pouco importante. Em um segundo momento, após resgatada do esquecimento por feministas na década de 1970, a escritora passou a ser mencionada por escritores renomados como Harold Bloom – que no entanto se recusavam veemente a perceber uma ligação entre os elementos estéticos em sua obra e as temáticas de cunho feminista exploradas nela, e tentavam extirpar Woolf como romancista do seu lado feminista visto por eles como inconveniente. Sendo assim, fica clara a parcialidade do julgamento por parte da crítica.

---

<sup>9</sup> Trecho original: "That there is no 'feminine writing' must be said at the outset, and one makes a mistake using and giving currency to this expression. What is this 'feminine' in 'feminine writing'? It stands for Woman, thus merging a practice with a myth, the myth of Woman. 'Woman' cannot be associated with writing because 'Woman' is an imaginary formation and not a concrete reality; it is that old branding by the enemy now flourished like a tattered flag refound and won in battle. 'Feminine writing' is the naturalizing metaphor of the brutal political fact of the domination of women, and as such it enlarges the apparatus under which 'femininity' presents itself: that is, Difference, Specificity, Female Body/Nature. Through its adjacent position, 'writing' is captured by the metaphor 'feminine writing' and as a result fails to appear as work and a production process, since the words 'writing' 'and feminine' come together to designate a production peculiar to Woman, a secretion natural to Woman."

Russ (2005) também comenta que a seleção de obras com “valor literário”, feita por e para um grupo determinado de pessoas, implica a exclusão de outras, que são vistas como inferiores ou impossíveis de serem compreendidas ou aceitas; mas que, ao invés do que poderia ser pensado, muitas das obras excluídas não são marcadas por um conjunto de escolhas ficcionais e estéticas inexplicáveis ou estranhas. Pelo contrário, elas são frequentemente compreensíveis, mas levantam questões com as quais um determinado grupo social não deseja lidar. Assim, segundo Russ, a literatura e experiência de mulheres, por exemplo, muitas vezes se configura como a “verdade oculta” sobre a literatura e experiência dos homens (2005, p. 119). A autora também comenta que o julgamento do valor sobre esta “arte ‘outra’”,

Este é um bom romance.

Bom para *quê*?

Bom para *quem*?

Um lado do pesadelo é que o grupo privilegiado não reconhecerá esta arte “outra”, não será capaz de julgá-la, que a superioridade de gosto e treinamento do crítico privilegiado e do artista privilegiado subitamente desaparecerão.

O outro lado do pesadelo não é que o que se encontra na arte “outra” será incompreensível, mas que será familiar demais. Ou seja:

As vidas das mulheres são a verdade oculta sobre a vida dos homens.

As vidas de pessoas de cor são a verdade oculta sobre a vida das pessoas brancas.

A verdade oculta sobre os ricos é de quem eles retiram dinheiro e como.

A verdade oculta sobre a sexualidade “normal” é a forma como um tipo de expressão sexual foi privilegiada, e a que tipos de virtude e terrores não merecidos sobre identidade esta distinção serve.

Há outras questões: por que a “grandeza” na arte é tão frequentemente agressiva? Por que a “grande” literatura deve ser longa? O “regionalismo” é apenas mais uma instância em que a língua vernácula é inferiorizada? Por que a “grande” arquitetura deve saltar aos olhos à primeira vista, ao contrário da arquitetura “nativa”, que deve ser apreciada lentamente e com conhecimento do clima no qual existe? (RUSS, 2005, p. 118-119)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Trecho original: “This is a good novel.

Good *for what*?

Good *for whom*?

One side of the nightmare is that the privileged group will not recognize the ‘other’ art, will not be able to judge it, that the superiority of taste and training possessed by the privileged critic and the privileged artist will suddenly vanish.

The other side of the nightmare is not that what is found in the ‘other’ art will be incomprehensible, but that it will be all too familiar. That is:

Women’s lives are the buried truth about men’s lives.

The lives of people of color are the buried truth about white lives.

The buried truth about the rich is who they take their money from.



Embora não trabalhe exatamente com crítica feminista, Orlandi (2015) faz uma discussão interessante que se relaciona intimamente com o que Russ (2005) afirma. Em seu livro dedicado à análise do silêncio, a autora discute o que denomina silêncio fundador e política do silêncio. Para Orlandi (2015), o silêncio fundador é parte integrante e inextricável do discurso que possui significado em si mesma, enquanto a política do silêncio “se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos, mas não desejáveis, em uma situação discursiva dada”, o que implica um recorte feito entre o que é dito e o que não é dito: “O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando conseqüentemente os limites do dizer” (p. 73-74). Essa análise do silêncio possibilita um entendimento do que Russ denomina “verdade oculta”: o discurso dominante encobre vários outros sentidos possíveis, mas que não convêm aos interesses de uma classe. Pode-se então dizer que a escrita de mulheres e de qualquer outro grupo de minorias é silenciada quando esta não se adequa ao padrão estabelecido do que pode ser dito/escrito.

É importante enfatizar novamente que este trabalho não pretende fazer generalizações imutáveis sobre a literatura de mulheres, tampouco fornecer uma receita infalível e única para a análise de um universo de produções literárias tão rico e diversificado. A citação de Russ (2005) aponta para uma das interpretações acerca das obras de autoria de mulheres. E, como a própria autora salienta em seu livro, não é justo procurar encaixar todas as produções literárias em um mesmo padrão pois isso invariavelmente favorece algumas e descarta muitas outras. A “verdade oculta” à qual Russ se refere poderia também ser entendida como a transfiguração de uma experiência ou perspectiva que de algum modo desvia do padrão socialmente estabelecido, ou simplesmente apresenta um outro lado de uma visão normativa. Há produções literárias de mulheres que são tanto revolucionárias quanto inovadoras. Também há aquelas que não se pretendem como tal, mas ainda assim apresentam um retrato da experiência de mulheres em sociedade – o que é de grande relevância.

Assim, é possível dizer que, ao se ancorar na experiência feminina (ainda hoje desvalorizada socialmente, embora esta situação tenha sido um pouco atenuada) e

através de um jogo do texto construído por diversas estratégias ficcionais, a literatura de autoria de mulheres abre espaço para discussões extremamente relevantes acerca da posição da mulher em sociedade. Ou seja, se a literatura prepara o público para refletir sobre experiências, a literatura de autoria de mulheres pode então permitir reflexões importantes sobre o que significa ser mulher em sociedade através da transfiguração literária da vivência feminina. Segundo escreve Adrienne Rich (2001), des-cobrir o que foi escrito por mulheres de fato implica re-ver e reaver os relatos sobre uma porção extremamente relevante de nossa história, o que culmina na construção de nosso próprio entendimento e visão sobre nossas vidas e experiências em uma sociedade (ainda) centrada na expressão e manutenção da hegemonia do ponto de vista masculino e supressão da perspectiva crítica da mulher (p. 11-12).

Ao analisar a escrita de mulheres, Felski (2003) elenca três metáforas que podem ser utilizadas para compreendê-la em alguns de seus aspectos. A primeira delas, a “louca no sótão”, é calcada no livro *The Madwoman in The Attic*, escrito por Gilbert e Gubar (2000) e um dos primeiros livros de crítica literária feminista. Analisando a literatura norteamericana e inglesa da era vitoriana, essas duas escritoras levantaram a hipótese de que escritoras vitorianas teriam sofrido de uma “ansiedade da autoria”, e que as obras escritas por elas neste período seriam marcadas por uma dualidade intrínseca. Haveria, segundo Gilbert e Gubar (2000), um lado sombrio observado nas produções literárias de mulheres vitorianas, simbolizado pela figura da mulher louca presa no sótão que está presente no romance *Jane Eyre*, de Charlotte Bronte.

Gilbert e Gubar (2000) defendem que a “ansiedade da influência” de Bloom não se aplica a mulheres escritoras. As duas escritoras argumentam que, ao invés de precisar lidar com uma influência esmagadora da tradição literária, mulheres da era vitoriana ousavam escrever quando a própria escrita era definida como uma atividade puramente masculina, e por conta disso deviam primeiramente se conformar com o fato de que seu pertencimento à tradição literária lhes era negado. A verdadeira questão, para Gilbert e Gubar, é a construção da identidade da mulher vitoriana como escritora a partir de representações literárias feitas por homens, nas quais a Mulher foi descrita e escrita à exaustão: nunca como autora de seu destino, e oscilando entre

angelicalmente submissa e monstruosamente rebelde. Como consequência, as produções literárias dessas mulheres pareciam se adequar a padrões prestabelecidos mas escondiam um subtexto de angústia, revolta e ambiguidade.

A segunda metáfora descrita por Felski (2003) é a da “mulher mascarada”, baseada na análise do conto “The Hidden Woman”, da escritora francesa Colette. Narrado em terceira pessoa, o conto relata a experiência de um médico que vai a um baile à fantasia e encontra lá uma mulher em uma fantasia masculina que julga possuir os trejeitos de sua esposa Irene. Intrigado pela suposição de que a mulher teria ido ao baile sem ele – mesmo após ter lhe dito que não queria ir, o médico se convence de que ela está lá para encontrar um amante e resolve segui-la. No entanto, ele somente a vê dançar com inúmeras pessoas fantasiadas, homens e mulheres, sem se prender a nenhuma. Os pensamentos de Irene não são explorados. Ao final, o médico conclui decepcionado que ela não conhecia nenhum daqueles com quem dançava, e estava apenas usufruindo da liberdade do anonimato que vem do estar entre máscaras.

Segundo Felski (2003), o conto aponta para uma indeterminação da personagem de Irene e uma subversão de valores. As motivações de Irene não são reveladas na narrativa. Suas ações são um enigma, e por mais que o médico – bem como a leitora ou leitor – procure desvendar o mistério, a estratégia narrativa escolhida é precisamente não saciar essa curiosidade. A tentativa do médico de definir o comportamento e intenções de sua esposa é, na visão de Felski, análoga à busca de escritoras feministas por desvendar e explicar a psique feminina. Ainda de acordo com Felski, as fronteiras entre realidade e fantasia são também obscurecidas no conto: enquanto Irene no baile escapa o entendimento sob uma máscara e fantasia, também é possível dizer que seu comportamento como a respeitável esposa de um médico é outra fantasia, seu papel de gênero uma outra máscara.

A terceira metáfora analisada por Felski (2003) é a de *home girls*, que pode ser utilizada para compreender a literatura de mulheres negras estadunidenses, mais especificamente. Segundo a escritora, a relação que mulheres negras tiveram com a escrita é muito diferente da vivenciada por mulheres brancas. Por exemplo, ideais de fragilidade e completa passividade, que foram impostas às mulheres brancas de classe

média e alta na era vitoriana, não se aplicavam a mulheres negras no mesmo período: elas eram vistas de forma objetificada, certamente, mas não como frágeis e delicadas. Além disso, Felski comenta que a formação da identidade das mulheres negras como escritoras está intimamente ligada a uma busca por suas raízes e, como o título da metáfora indica, à sua relação com outras mulheres.

Felski (2003) observa que as produções literárias de mulheres negras tendem a apresentar conceitos como lar, tradição e comunidade de forma bastante positiva, e a relação destes com a decisão de escrever é geralmente explicitada. Nesse sentido, as relações familiares – principalmente com outras mulheres – são retratadas como fonte de apoio e inspiração, ao invés de algo aprisionador ou coercivo. O convívio e troca de experiências com outras mulheres é, então, visto como de extrema importância. Além disso, a valorização da vida rotineira leva a uma busca por uma escrita intimamente ligada a ela. Dentro dessa concepção, a literatura não deve ser algo impessoal ou desfamiliarizado por escolhas estéticas; pelo contrário, até a própria dicotomia entre discurso “poético” e discurso cotidiano é contestada.

É importante deixar claro que Felski (2003) em momento algum determina que estas metáforas sejam as únicas maneiras de interpretar a literatura de mulheres, ou que qualquer uma delas seja adequada para a análise. Pelo contrário, ela salienta que “essas alegorias são instáveis: elas não são descrições factuais mas sim saltos imaginativos, tentativas audaciosas de trazer à luz uma parábola visionária da criatividade feminina” (p. 71, tradução nossa<sup>11</sup>). Segundo a escritora, tais metáforas auxiliam a compreender aspectos do que significa ser uma mulher escritora, mas de modo algum podem ser vistas como verdades absolutas imunes a mudanças com o passar do tempo. Felski discute as qualidades de cada metáfora mas também aponta suas falhas, ressaltando que tentar utilizá-las de maneira não discriminada para estudar toda e qualquer obra literária implica construir análises tendenciosas e reducionistas.

---

<sup>11</sup> Trecho original: All such allegories are unstable: they are not factual descriptions but imaginative leaps, bold attempts to conjure into being a visionary parable of female creativity.”

### 3 ANALISANDO O CONTEXTO: SUSAN GLASPELL, SUA OBRA E SUA ÉPOCA

#### 3.1 ENTRE A INOVAÇÃO E A “HISTERIA”: SUSAN GLASPELL E SEU TEATRO

Susan Glaspell (1876-1948) nasceu em Davenport, no estado de Iowa. Como observado por Noe (1983), Glaspell teve uma trajetória profissional variada: foi jornalista, romancista, atriz, mentora e dramaturga (p. 11). Quanto à carreira literária de Glaspell, no entanto, Barbara Ozieblio (1989) relaciona o seu início à sua posição de jornalista, que fomentou grandemente o seu trabalho como romancista e contista ao prover inspiração e material para a produção de suas obras (p. 150). Em 1915, dois anos após seu casamento com George Cram Cook e a mudança para a residência sazonal em Greenwich Village (em Nova Iorque, para passar o inverno) e em Provincetown (em Cape Cod, para passar o verão), Glaspell fundou a companhia de teatro experimental Provincetown Players junto de seu marido. Iniciou-se aí sua carreira como dramaturga, primeiramente com a co-produção de *Suppressed Desires* (*Desejos Suprimidos*, sem tradução) no ano da inauguração da companhia seguida pela produção no próximo ano de *Trifles* (*Bagatelas*), a primeira peça escrita individualmente por ela e considerada sua obra mais famosa (NOE, 1983, p. 29-33).

Glaspell optou por abordar temas polêmicos em suas peças, como políticas públicas e a posição social da mulher principalmente, desafiando a convenção do teatro da época (OZIEBLIO, 1989, p. 151). Como Ben-Zvi (2005) também observa, todas as peças de Glaspell são uma resposta a eventos sociais do período em que cada uma foi escrita, como a representação da supressão da autonomia feminina – que se deu após a conquista do sufrágio para as mulheres – presente em *O Limiar* (p. 242). Além de refletir suas convicções políticas, a escolha temática de Glaspell poderia também estar relacionada à sua afiliação a diversos grupos intelectuais em Greenwich Village, que promoviam e apoiavam a discussão de problemas sociais. Entre eles se destacava o grupo feminista *Heterodoxy*, uma organização não-hierárquica da qual as mais importantes feministas da época fizeram parte (como Charlotte Perkins Gilman), e que se revelou uma rede de apoio e motivação para Glaspell na produção de suas peças.

É interessante situar o trabalho de Glaspell junto à companhia Provincetown Players em relação ao teatro nos Estados Unidos na época. A companhia fundada por Glaspell e seu marido era marcada por um trabalho de vanguarda, que trazia muitos elementos de movimentos do teatro europeu – como é o caso do expressionismo. Segundo Ozieblío (1989), a companhia Provincetown Players pode ser considerada o berço do teatro moderno nos Estados Unidos, mesmo que apenas as produções de Glaspell dentro da companhia sejam levadas em consideração (p. 149). Eugene O'Neill foi um dos dramaturgos que começaram suas carreiras junto à companhia, e juntamente com Glaspell se tornou um dos grandes nomes do teatro da época. Atualmente reconhecido como um dos mais importantes dramaturgos dos Estados Unidos, O'Neill era um desconhecido quando se juntou à companhia fundada por Glaspell, que já possuía uma reputação sólida de escritora.

Como romancista, Glaspell obteve sucesso significativo e praticamente unânime; porém, suas obras dramáticas foram alvo de comentários mistos da parte da crítica, expressando desde uma postura de reverência ou aceitação clamorosa até um repúdio violento (SANDER, 2007, p. 15, 158-159; GAINOR, 2007, p. 1-5, 262). Em 1922, Cook entrou em conflito com membros da Provincetown Players – principalmente Eugene O'Neill, que havia decidido apresentar suas peças primeiramente na Broadway e de forma quase exclusiva. Por conta disto, o marido de Glaspell se convenceu de que o propósito experimental e não-comercial dos Provincetown Players tinha se perdido e optou por desligar-se da companhia e mudar-se para a Grécia.

Glaspell acompanhou o marido em sua mudança, retornando após a sua morte dois anos depois. Quando retornou, o próprio reconhecimento do seu trabalho dentro da companhia teatral – fundada por ela e com a qual trabalhou por oito anos – havia desvanecido (OZIEBLIO, 1989, p. 150, 159). Em 1930, Glaspell escreveu sua última peça encenada, *A Casa de Allison* (*Allison's House*). Embora Glaspell tenha recebido reconhecimento oficial por via do prêmio Pulitzer concedido à peça em 1931, este fato “não garantiu à premiada um passaporte para a história” (SANDER, 2007, p. 20); ou seja, suas obras foram gradualmente postas de lado, e finalmente apagadas da história literária após a morte de Glaspell, em 1948.



Até o redescobrimento gradual nas últimas três décadas, a obra dramática de Susan Glaspell permaneceu mergulhada em silêncio, portanto excluída da análise dentro da Academia; no Brasil, o nome de Glaspell continua obscuro. Porém, mesmo no contexto acadêmico dos Estados Unidos, onde sua obra é mais conhecida, ainda hoje não há muitos trabalhos críticos sobre ela, como há mais de uma década comentava Gainor (2007, p. 10). A situação não parece ter mudado muito desde então. O reconhecimento de Susan Glaspell como escritora, quando ocorre, costuma se limitar ao estudo de *Bagatelas* e do conto *A Jury of Her Peers*, suas obras mais famosas, enquanto suas demais produções são geralmente ignoradas.

É importante mencionar que *Bagatelas* e *A Jury of Her Peers* são amplamente reconhecidas nos Estados Unidos como grandes obras e incluídas em antologias e ementas de cursos universitários. No entanto, é igualmente necessário destacar que os romances de Glaspell, que construíram sua fama de escritora no começo do século XX, são raramente lembrados ou estudados; várias de suas peças foram produzidas uma vez apenas, e a edição completa da sua obra dramática só foi publicada em 2010. O *Limiar*, considerada por Ozieblio (1989) como a peça mais provocante de Glaspell (p. 154), foi escrita e produzida em 1921 e teve algumas outras montagens famosas, mas é definitivamente muito menos popular e menos estudada que *Bagatelas*<sup>12</sup>. Assim, a quantidade de análises existentes é consideravelmente menor, reduzindo-se a um breve capítulo em alguns livros de crítica panorâmica e poucos artigos.

As peças de Susan Glaspell foram vistas por boa parte da crítica contemporânea como “estranhas” (“queer”, em inglês); em alguma medida, talvez ainda sejam mal compreendidas. O teatro de Glaspell, como escreve Sander (2007), é realmente inovador em diversos aspectos. Na opinião dessa autora, a não compreensão e o apagamento da obra de Glaspell dos anais da literatura se deveram tanto ao fato de que as peças estão primariamente centradas na análise da condição e

---

<sup>12</sup> Em entrevista de Noelia Hernandez-Real para comemorar o centenário de *Bagatelas* em 2016, as escritoras Barbara Ozieblio e Martha C Carpentier deixam claro que, embora Glaspell seja mais prestigiada como escritora atualmente, sua reputação ainda tende a se limitar ao reconhecimento isolado de *Bagatelas*. A maior parte de sua produção é comparativamente pouco estudada, mesmo que geralmente elogiada quando levada a público como no caso de produções mais recentes das peças de Glaspell. Cf. HERNANDEZ-REAL, 2016, p. 4.

experiência da mulher e seu confinamento na esfera privada – em contradição direta, portanto, com a ênfase na esfera pública e marcadamente masculina que se observa, por via de regra, na maioria das produções dramáticas – quanto à evidente inovação formal apresentada por elas (SANDER, 2007, p. 37-42, 157-176). Nesta seção do trabalho, será feita uma rápida análise da obra dramática de Glaspell no que diz respeito à sua temática central e aos seus aspectos formais considerados inovadores.

As peças de Susan Glaspell predominantemente apresentam mulheres como suas personagens principais, e se focam nas suas experiências de opressão e silenciamento na sociedade. Aliás, o cenário predominante é o ambiente considerado especificamente feminino, como espaços no interior de uma casa nos quais se concentra a vivência das mulheres; em algumas peças, o cenário da casa também representa o confinamento e opressão a que as personagens são sujeitas. A ação dramática em *Bagatelas*, por exemplo, ocorre no cenário da cozinha de uma casa de fazenda, caracterizada como um local frio, “nada acolhedor” (p. 36); em *O Limiar*, ela ocorre nos ambientes de experimentação e reclusão da protagonista, repetidamente invadidos por outras personagens em vários momentos da peça, e constituindo um traço expressionista devido à representação do estado mental da protagonista<sup>13</sup>.

Segundo Sander, a tradição do teatro, herdada do período clássico de Ésquilo, prescreve cenários localizados nos espaços da esfera pública, onde ocorrem as grandes ações dos homens. Mesmo quando a ação ocorre no interior de uma casa (ou seja, dentro da esfera privada), é na experiência masculina, e não na feminina, que ela se concentra. O “universo das mulheres” é, dentro desta tradição, relegado às coxias e laterais do palco, pois as ações que ocorrem nestes espaços são de importância periférica: a experiência das mulheres é por si só considerada trivial, focada em “bagatelas”. Ao centralizar suas peças no espaço da vivência feminina, Glaspell se

---

<sup>13</sup> Mais três exemplos. Em *Bernice* (1919), o cenário é a sala da casa da personagem-título, definida como possuindo a expressão da sua personalidade. A ação dramática em *A Casa de Alison* (*Alison's House*, 1930) ocorre na casa onde a personagem viveu, que ostenta a marca da presença e confinamento dessa personagem e que corre o risco de ser destruída assim como a memória da personagem. Já em *O Outro Lado* (*The Outside*, 1917), a ação se desenvolve na sala da casa da personagem principal; a casa, um posto de salvamento há muito abandonado e apropriado pela personagem sem ter sido transformado em um “lar”, reflete seu desejo de se esconder e desaparecer.

distancia em muito do padrão do teatro. Por este motivo, escreve Sander, as produções de Glaspell são vistas como desviantes em relação à norma dramática (p. 173-174).

Além de centrado na esfera da experiência masculina, o teatro tradicional possui seu foco principal na ação, prerrogativa dos homens e predominantemente executada por eles. Uma vez que as peças de Glaspell não se concentram na expressão da experiência e ações dos homens, mas sim na representação da vivência das mulheres, diversos críticos da época queixaram-se da sua falta de ação (SANDER, 2007, p. 164-165). De fato, nas peças não há ação como definida pelos homens: as personagens femininas são caracterizadas pela sua posição impotente, pelo seu desejo de agência e pela repressão acentuada que sofrem em suas vidas. A ação proveniente de mulheres, que são destituídas de poder institucional para sequer controlar suas próprias vidas, não é vista como ação dramática legítima no teatro tradicional, que reconhece como relevantes apenas os atos “transcendentes” de homens a quem é permitido o acesso à esfera pública.

As protagonistas de Glaspell são mulheres de cuja pessoa emana o desejo de expressão plena de suas capacidades, desejo este que entra em conflito direto com o padrão de comportamento imposto pela sociedade dominada pelos homens (OZIEBLIO, 1989, p. 150). Em mais de uma peça, os homens expressam seu espanto e incompreensão frente à frustração e agonia vivenciadas pelas personagens femininas. Pergunta o marido da oprimida Claire Archer em *O Limiar*: “Mas o que é que perturba Claire? Pelo que eu vejo ela tem tudo.” (GLASPELL, 2003, p. 150) Os homens não reconhecem as mulheres como seres humanos plenos, dotados de tanto direito a autonomia e integridade quanto eles; como cidadãos de segunda classe, elas devem contentar-se com a posição social subordinada que lhes é forçada, pois não há o que reivindicar para além do pouco que os homens concordam em conceder-lhes. Dessa forma, eles deslegitimam todo impulso por independência, taxando-o de anormal e, em consequência disto, interpretam qualquer ato de violência da parte dessas mulheres – motivado, é evidente, pela situação insuportável de opressão em que se encontram – como uma agressão gratuita, inexplicável ou “insana”.

Na peça *Bagatelas*, por exemplo, a ação dramática está centrada no assassinato do fazendeiro John Wright por sua mulher Minnie quando esta não mais consegue suportar a opressão a que ele a vinha submetendo diariamente, durante anos de casamento. As personagens masculinas, o delegado e o promotor, reconhecem a mulher como culpada após uma revista em sua casa; porém, não conseguem desvendar o motivo pelo qual ela teria assassinado o marido. Não reconhecem a opressão vivenciada por ela, pois eles sequer refletem sobre sua vida diária, considerando-a um detalhe trivial e insignificante. Portanto, os homens nem cogitam a possibilidade de admitir como motivo para o crime a angústia da mulher causada pela dominação do marido, sofrida dentro da esfera privada. São as duas personagens femininas que acompanham os homens, a mulher do delegado e uma vizinha, que compreendem o crime e reconhecem o sofrimento de Minnie (ao mesmo tempo em que o reconhecem em suas próprias vidas) ao explorar o espaço estritamente feminino da cozinha e interpretar os sinais deixados pela mulher do fazendeiro assassinado.

Um outro aspecto relevante nas peças de Glaspell é a utilização da forma e da linguagem, que se mostra inovadora. Em *Bagatelas*, por exemplo, há uma subversão do gênero da investigação criminal: as personagens do delegado, promotor e vizinho – todas do gênero masculino – saem de cena para fazer suas investigações na casa e são incapazes de desvendar o motivo do assassinato de John Wright por sua esposa. São as duas mulheres que analisam o cenário trivial da cozinha e reconstroem a experiência de Minnie Wright. Nesta mesma peça, a linguagem utilizada pelas duas personagens femininas é igualmente digna de análise. As duas mulheres se comunicam de forma hesitante e entrecortada e quase não agem, estritamente falando – uma vez que, como observa Sander (2007), elas gradualmente compreendem algo sobre a experiência de Minnie Wright que reconhecem em suas próprias vidas mas que não sabem colocar em palavras nem têm respaldo social para isso (p. 49-54).

Já *O Limiar* demonstra influências do impressionismo europeu e um trabalho bastante inovador da linguagem e da forma. Os cenários são utilizados para representar aspectos relacionados à construção psicológica de Claire, uma mulher casada que não se conforma a padrões de comportamento feminino estabelecidos

socialmente e que procura transcendê-los a todo custo. Em sua busca por libertação, Claire testa os limites da sanidade que a aprisiona, e até mesmo tenta ultrapassar os limites da linguagem. As falas da protagonista se tornam entrecortadas à medida que ela se sente cada vez mais pressionada pelas outras personagens a agir como “a mulher que [ela] deve ser” (GLASPELL, 2003, p. 154); e, ao final do segundo ato, algumas de suas falas adquirem a forma fragmentada de poemas – em uma tentativa de romper o próprio padrão da linguagem, que limita o que pode ou não ser dito.

Finalmente, em algumas peças Glaspell se utiliza de um recurso inovador a fim de representar a opressão e invisibilidade impostas à vida das mulheres. Peças como *Bagatelas*, *Bernice* e *A Casa de Allison* estão centradas em personagens que nunca aparecem no palco. Estas mulheres são, literalmente, invisíveis. Tal recurso, apelidado de “efeito i” por Sander, põe em evidência a negação da experiência das mulheres e seu consequente apagamento através da ausência materializada das personagens principais nas peças. Nada se sabe acerca das protagonistas além do pouco que outras personagens (em sua maioria mulheres) conseguem apreender, pois elas não se encontram presentes no palco para relatar sua história – e imagina-se que, uma vez que essas mulheres foram ignoradas e invisibilizadas durante toda a sua vida, suas vozes não seriam ouvidas se elas estivessem presentes de fato.

A recusa de trazer as personagens para a ribalta dá a Glaspell a possibilidade de escondê-las em um lugar onde podem ser vistas sem acionar os mecanismos que associam a representação das mulheres ao papel convencional que lhes é prescrito. [...]

Ao utilizar o efeito i, Glaspell desvia-se da armadilha da visibilidade e ilumina o mundo invisível habitado pelas mulheres na cultura patriarcal. Ela exclui suas protagonistas do campo de visão para incluí-las em um mundo indiferente à sua imagem; ela as esconde porque sua ausência, e somente sua ausência, pode tornar visíveis as mulheres que representam. [...]

*Bagatelas*, *Bernice* e *A Casa de Alison* podem ser lidas como a encenação da tentativa de recuperar o que foi perdido, ou seja, as histórias não contadas, ou mal contadas em razão das convenções e da conveniência de quem conta. Há muitas maneiras de contar uma história, a escolha depende do que se quer que a história faça ao mundo que a ouve. À maneira de Glaspell, essas três peças tentam por em cena aquilo que já foi, para transformar o que será. (SANDER, 2007, p. 194-197, grifos no original)

### 3.2 SER MULHER E LOUCA: UMA BREVE ANÁLISE

#### 3.2.1 A INSANIDADE NO COMEÇO DO SÉCULO XX

A fim de que a análise proposta de *O Limiar* seja possível, deve ser também analisada a abordagem da temática da loucura da mulher na peça. No entanto, entende-se que essa tarefa poderia se mostrar demasiado complexa: não há uma definição única para a loucura, o que multiplicaria as análises possíveis da obra. Obviamente, existe uma definição hegemônica dentro da psicologia e da medicina; porém, há diversos estudos e correntes de pensamento que contestam ou se opõem à visão convencional. Visto esta pluralidade teórica, é então possível questionar: a loucura consiste de fato em uma patologia? Qual é a sua origem? A resposta a tais questionamentos fica dependente da abordagem teórica a ser adotada para a pesquisa, assim como o rumo da pesquisa depende do viés teórico escolhido para a mesma.

Assim, é preciso optar por uma teorização específica da loucura, bem como se deve apresentar uma revisão crítica das definições da psicologia e da medicina tradicionais prevalentes no período em que Susan Glaspell escreveu suas obras. Para este trabalho, naturalmente foi selecionada a abordagem feminista da loucura da mulher. Optou-se por esta abordagem porque foi através dos estudos feministas que se estabeleceu uma relação entre a definição patriarcal do comportamento normal da mulher e os distúrbios mentais que advêm da imposição desta normalidade, e a partir da análise feminista se construiu uma crítica ao controle institucional masculino. Sendo assim, foi a partir da teoria feminista que se estabeleceu a relação entre as implicações de ser mulher na sociedade patriarcal e a definição de loucura e sanidade.

Quando Susan Glaspell começava a escrever suas peças no começo do século XX, as teorias de Freud ganhavam interesse e popularidade nos Estados Unidos – a ponto de se tornarem uma fixação pela metade da década de 1910. Os conceitos de desejo e histeria propostos por ele, por exemplo, eram amplamente reconhecidos e aceitos. Por sinal, a peça escrita nesta época por Glaspell junto de seu marido é uma sátira do interesse quase frenético pelas teorias freudianas, algo que a dramaturga teria

certamente observado na comunidade onde residia. Mas antes mesmo da popularização do trabalho de Freud já havia uma definição consolidada da sanidade mental da mulher, que estava pautada na visão da medicina acerca do comportamento feminino dito “normal” e que de fato levava ao seu controle através da imposição da autoridade médica. Como French (1986) argumenta, a institucionalização da medicina se deu com o objetivo de exercer controle social, uma vez que se estabeleciam padrões de “saúde/sanidade” para serem impostos a determinadas classes da população com o objetivo de controlá-las (p. 380).

Segundo French, a psicologia e a medicina possuem uma tradição de utilização do discurso e autoridade científicos para naturalizar e legitimar práticas de interesse à elite social dominante, o que define esses campos da ciência como dois dos pilares que sustentam a sociedade patriarcal (p. 379). Isto fica claro a partir da segunda metade do século XIX, por exemplo, quando da criação e popularização do ramo da ginecologia. A partir dessa área da medicina, que se desenvolveu ao mesmo tempo que a primeira onda do feminismo ganhava força, foi estabelecida uma análise da saúde mental e fisiológica da mulher como atrelada ao desempenho de seu papel social de mãe e esposa. Popularizava-se, assim, o conceito de histeria, um mal misterioso e intrinsecamente feminino.

Segundo Smith-Rosenberg (1985), as mulheres se encontravam em uma posição social conflitante na última metade do século XIX. Na sociedade americana da época, força de vontade, agressividade e determinação eram traços muito valorizados. Mas das mulheres era esperado que cumprissem o papel duplo e contraditório de “mulher verdadeira” – frágil, delicada e dependente – e de “mãe ideal” – estoica e eficiente no cuidado dos filhos e afazeres da casa (p. 198-199). Além disso, as mulheres eram simultaneamente veneradas como “anjos do lar” ou criaturas moralmente superiores e impedidas de se expressarem com autonomia – o que segundo French (1986) criava uma situação “esquizofrenogênica” (p. 204-206). Sobrecarregadas com essa imposição e desprovidas de respaldo social para contestá-la – visto que nem ao menos possuíam status de cidadãs, só lhes restava expressar seu desconforto e frustração através de manifestações como depressão, irritabilidade,



letargia e dores de cabeça. A esse conjunto de sintomas múltiplos se deu o nome de histeria. No entanto, a causa de tal enfermidade foi atribuída não à condição social da mulher, mas ao funcionamento do seu aparato reprodutivo ou a uma falha de caráter como a falta de controle.

Entre hostilizadas como indolentes ou excessivamente sensuais e vistas com um pouco mais de tolerância, parecia haver um consenso entre os médicos sobre a influência do útero no desenvolvimento da histeria e sobre a necessidade de controlar as mulheres histéricas. O tratamento para a histeria era variado. Havia aqueles que recomendassem o uso da violência física e da humilhação pública para “curar” ataques histéricos. Já médicos como Silas Weir Mitchell propunham algo mais brando, mas não menos prejudicial. Weir Mitchell, um especialista muito renomado nos Estados Unidos, instituiu a “cura pelo descanso”, um tratamento que previa a imposição de um regime de completa passividade às mulheres que limitava ao máximo ou até mesmo proibia o desempenho de atividades estimulantes<sup>14</sup>. Assim, para o médico a suposta cura para a angústia das mulheres era paradoxalmente o controle ainda mais rígido de suas vidas.

Foi em meio a essa definição da experiência feminina como estritamente doméstica, frágil e doentia que se ergueu a primeira onda do movimento feminista, e muitas das reivindicações daquelas que se juntaram ao movimento giravam em torno de uma maior participação das mulheres em sociedade, como o direito a educação, profissionalização e status de cidadãs – simbolizado pela concessão do voto. É importante lembrar que as mulheres eram consideradas seres não-autônomos, legalmente dependentes dos homens. Como foi escrito por Mink (1998), a Constituição original dos Estados Unidos, por exemplo, sequer mencionava mulheres (p. 323-325). Perante a lei, membros do sexo feminino não possuíam representatividade própria, estando subordinados aos seus guardiões legais, ou seja, seus pais ou seus maridos. A educação destinada a mulheres era limitada a uma preparação para seu papel social de mãe e esposa, ou então direcionada a algumas poucas profissões permitidas como a

---

<sup>14</sup> Por sinal, uma das pacientes famosas de Weir Mitchell foi a escritora e ativista feminista Charlotte Perkins Gilman. Esta escritora se utilizou de sua experiência traumática como paciente de Mitchell – que segundo ela quase a levou à ruína mental – para escrever o conto “O Papel de Parede Amarelo”.

de professora e governanta. A livre escolha de um trabalho era vetada; mas como relata Faderman (2001), houve mulheres pioneiras, que abriram o caminho para o exercício de profissões antes proibidas ao sexo feminino, como a medicina: foi o caso de Elizabeth Blackwell, em 1849 nos Estados Unidos.

As reivindicações e iniciativas de mulheres de fato encontraram muita resistência: basta lembrar as afirmações do escritor sueco August Strindberg em um texto famoso, *Le Plaidoyer d'un Fou* (publicado originalmente em francês, em 1887), no qual ele atesta que a luta feminista de uma mulher é revoltante e absurda (FADERMAN, 2001, p.285-287). Esse não é um exemplo isolado. Há uma profusão de textos (publicados em um período que se estende pelo século XVIII até a metade do século XX) que afirmam, por exemplo, que a busca das mulheres por autonomia e independência não é natural; que a natureza feminina é estritamente passiva; que a educação das mulheres e seu ingresso em profissões tornam-nas “masculinas” (pois apenas os homens detêm a prerrogativa da ação e transformação do mundo), tornando os homens, por sua vez, efeminados; que isso destruirá a sociedade e a instituição da família (FADERMAN, 2001, p. 235-237, 332, 338).

A medicina se mostrou um suporte desta perspectiva masculina acerca da emancipação da mulher. Médicos costumeiramente afirmavam que a busca por educação, por exemplo, era a causa de patologias na mulher devido à incompatibilidade entre o desejo de libertação e a frágil e ineficiente anatomia feminina. Como argumenta Burin (2000), o conhecimento médico é “expresso pelos homens que transitaram pela medicina oficial; são eles que interpretam os fenômenos do corpo feminino, mantendo as mulheres presas ao funcionamento de seu aparato biológico como se este fosse patológico” (p.32, tradução nossa<sup>15</sup>).

Na psicologia, as teorias de Freud também serviram aos propósitos da elite masculina, uma vez que constituíram uma teorização do poder patriarcal. De acordo com French (1986), a contribuição de Freud para a compreensão da psique humana foi

---

<sup>15</sup> Trecho original: “El saber psiquiátrico sobre el cuerpo de las mujeres es expresado por los hombres que han transitado por la medicina oficial; son ellos los que interpretan el acontecer del cuerpo femeninomanteniendo a las mujeres pendientes a su acaecer biológico como si fuera patológico.”

significativa e não deve de forma alguma ser desconsiderada. No entanto, a escritora também comenta que o trabalho do psicanalista trouxe uma teorização do poder masculino e da impotência feminina como absolutos, imutáveis e baseados na fisiologia (p. 398). Segundo ela, os conceitos propostos pelo psicanalista que receberam mais apoio e destaque foram precisamente aqueles que davam sustentação a uma visão de mundo patriarcal (p. 398-401). French ainda observa que a tradução do trabalho de Freud para a língua inglesa introduziu uma noção de impessoalidade que não estava presente no original, mas que provavelmente influenciou o seu sucesso notável nos Estados Unidos (p. 401-402). O tratamento impessoal por parte do terapeuta promove um distanciamento do paciente e seu sofrimento, o que permite o controle mais eficiente deste – e, como visto anteriormente, desde meados do século XIX os especialistas nos Estados Unidos vinham postulando abertamente que pacientes histéricas deveriam ser controladas.

Escrevendo sobre o impacto das teorias freudianas, Millet (1990) relata que, embora o psicanalista tenha observado e postulado sobre traços extremamente relevantes do comportamento humano, foi sua escolha deliberada suprimir a abordagem dos conflitos psicológicos da mulher como fenômenos relacionados intimamente à opressão social sofrida por ela, e aliar sua análise da psicologia feminina a um determinismo biológico; em suma, esta análise postulava que a (suposta) inferioridade biológica da mulher influenciava e mesmo destinava-a a uma formação psicológica centrada na existência de tal inferioridade (MILLET, 1990, p. 178, 202-203).

Millet observa que, segundo Freud, a formação psicológica da mulher tem seu início na infância com o reconhecimento traumático de sua “inferioridade biológica” ao se deparar com a visão da “superioridade anatômica” do homem/menino evidenciada pela presença do pênis no corpo deste e ausência do órgão no seu próprio corpo. Freud prossegue com sua análise e descreve como tal reconhecimento leva a mulher/menina a perceber-se como castrada ou mutilada frente ao homem, e a nutrir um profundo sentimento de inveja do pênis. O psicanalista então relaciona tal inveja como a origem de todos os traços de caráter femininos “universais” – como passividade, narcisismo e masoquismo – bem como todos os distúrbios psicológicos

que a mulher venha a apresentar no decorrer de sua vida (MILLET, 1990, p. 179, 183). Portanto, a teoria freudiana acerca da psicologia feminina define a mulher através da ausência do órgão que de fato simboliza o status humano que lhe é negado.

E que mudanças ocorriam na sociedade americana neste período? Como já mencionado, as mulheres nos Estados Unidos não possuíam status de cidadãs e o desempenho da maioria das atividades profissionais lhes era vetado. A primeira onda do movimento feminista e o advento da Primeira Guerra vieram a flexibilizar algumas destas restrições, e houve ganhos consideráveis para as mulheres em termos de maiores oportunidades de trabalho e estudo. Ao final da guerra, no entanto, houve uma recentralização do poder, ou seja, uma volta aos valores e disposição social que estavam em vigência anteriormente. French (1986) comenta que a concessão do voto às mulheres, que tinha sido a principal reivindicação das feministas de então, foi vista por muitos como a vitória do movimento. As mulheres, nessa perspectiva, tinham se tornado livres e nada mais havia para ser reivindicado. Isso causou o colapso do movimento feminista tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, e levou à frustração daquelas que tanto haviam lutado por representatividade social.

O sufrágio não levou a uma maior participação das mulheres em sociedade. Pelo contrário: uma vez declarada a vitória da luta feminista, as conquistas previamente alcançadas no meio profissional e acadêmico foram progressivamente perdidas. Segundo French (1986), cerca de 10% das faculdades de medicina ainda aceitavam mulheres como alunas em 1920 e faculdades de direito passaram a proibir o ingresso de mulheres, que perdurou até 1937 (p. 225). Assim, as mulheres agora “libertadas” foram impelidas a voltar ao espaço doméstico, ao mesmo tempo em que a sociedade norteamericana retornava à sua disposição anteriormente existente.

### 3.2.2 UMA VISÃO FEMINISTA SOBRE A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA LOUCURA

Uma vez que já foi apresentado o contexto histórico no qual se insere *O Limiar*, é importante associá-lo a uma análise feminista acerca da loucura. Como escreve French (1986), há uma longa tradição em definir a loucura como um comportamento

que desvia da norma social aplicada às integrantes do sexo feminino. Dessa forma, a partir do século XVIII tornou-se comum que mulheres “insubordinadas” ou “rebeldes” fossem internadas à força em sanatórios por seus maridos e pais (FRENCH, 1986, p. 397; CHESLER, 2005, p. 62). De fato, o padrão de sanidade feminina estava intimamente relacionado ao seu papel social (e naturalizado) de mãe e esposa, ou à “moral materna”, como observado por Burin (BURIN, 2000, p. 29). Definida por muito tempo como naturalmente submissa, e biologicamente predestinada à maternidade, qualquer comportamento que desviasse desse padrão “biológico” foi classificado como patológico: sintoma da histeria, “inversão”, inveja do pênis – e loucura. Como escreve French, a insanidade tem sido socialmente equiparada a não adaptação ou não conformidade às normas sociais estabelecidas, evidentemente, para exercer controle e reprimir determinadas camadas da sociedade, como as mulheres<sup>16</sup> (FRENCH, 1986, p. 397-398).

A loucura, independentemente de como a definimos, sempre foi um termo aplicado àqueles cujo comportamento desviava do comportamento comum esperado ou exigido de uma pessoa de uma certa classe ou função. Embora provavelmente sempre tenham existido pessoas que expressavam tipos ou graus de insatisfação ou perturbação que intrigavam as outras pessoas, boa parte do comportamento rotulado *louco* é na realidade um comportamento inapropriado à casta ou ao status de alguém e não à condição humana em si. Assim, o homem rico é “excêntrico”, o homem pobre é “lunático”; o desejo sexual é normal em um homem, mas tem sido frequentemente visto como insano em mulheres. (FRENCH, 1986, p. 395, grifos no original, tradução nossa<sup>17</sup>)

---

<sup>16</sup> Para os fins deste trabalho, a discussão da definição de loucura da mulher foi feita a partir de seu aspecto como construção social e ferramenta para controle e policiamento de mulheres. Certamente seria possível analisar o aspecto clínico da loucura sem recorrer a um existencialismo biológico. Porém, este tipo de discussão não é de muito auxílio para melhor compreender *O Limiar*, uma vez que nesta peça a loucura de Claire Archer é apresentada como intimamente ligada à concepção social de normalidade e o papel de gênero que as demais personagens esperam que ela exerça mas que tenta escapar.

<sup>17</sup> Trecho original: “Madness, however we define it, has always been a term applied to those whose behavior deviated from the ordinary behavior expected or demanded from a person in a particular class or role. Although there have probably always been people who expressed kinds or degrees of unhappiness or disturbance that puzzled others, much behavior that has been labeled *mad* is actually behavior that is inappropriate to one’s caste or status rather than to the condition of humanness itself. Thus the rich man is ‘eccentric’, the poor man is ‘lunatic’; sexual desire is normal in a man, but has frequently been seen as insane in women. (grifos no original)

Em seu estudo feminista sobre as enfermidades psicológicas da mulher, Mabel Burin (2000) estabelece tais enfermidades como *psicopatologias de gênero*; segundo a psicóloga, as psicopatologias de gênero são causadas pela opressão na vivência das mulheres; esta por sua vez originada pela imposição de papéis de gênero a elas, de cujo desempenho a saúde mental feminina é socialmente tida como dependente. Em sua análise, Burin (2000) interpreta o desempenho dos papéis sexuais ou de gênero como um fator de risco para a saúde mental feminina: a conformidade às regras sociais é apresentada como causa de sofrimento e enfermidades psicológicas na mulher (p. 48-50, 54-61, 79-87). A pesquisadora também observa que as psicopatologias de gênero podem ser interpretadas como uma reação de resistência por parte das mulheres à opressão a que são submetidas, e que isso se aplicaria especialmente à histeria, citando a análise da psicóloga Emilce Bleichmar (BURIN, 2000, p. 36-37).

De forma semelhante a Burin, a psicóloga feminista Phyllis Chesler (2005) em seu estudo clássico sobre a loucura feminina argumenta que os papéis sexuais impostos à mulher provocam nela uma profunda perturbação mental, ou, como definido pela psicóloga, um luto contínuo. Chesler escreve que é esperado da mulher que sacrifique sua integridade, seja por seus filhos e marido ou por uma causa; conforme escreve a psicóloga, é apenas através da perda de sua autonomia que lhe é permitido “ganhar”, ou seja, ter acesso a um mínimo de estabilidade econômica e apoio. Aquela que se recusa a oferecer uma porção de si mesma em sacrifício voluntário é imediatamente marcada como inconveniente, ameaçadora e “desnaturada” (CHESLER, 2005, p. 91, 330-332, 342-345, 347). Dessa forma, tal obrigatoriedade do sacrifício leva a quadros de depressão e ansiedade e tentativas de suicídio.

Podemos observar que a maioria das mulheres “perderam” – ou nunca realmente “tiveram” – suas mães; tampouco seu objeto materno será substituído por maridos ou amantes. Poucas mulheres conseguem desenvolver identidades “ideais” fortes e socialmente aprovadas. A poucas mulheres é permitida ou sequer encorajada a preocupação com o “significado” da vida. [...] As mulheres são condicionadas a “perder” a fim de “ganhar”.

As mulheres estão em um estado contínuo de luto – por aquilo que nunca tiveram – ou tiveram por pouco tempo, ou por aquilo que não podem ter no momento, seja o Príncipe Encantado ou o poder de ação direta no mundo. Para a maioria das mulheres não é fácil contemporizar, ignorar ou racionalizar o luto

com atividades sexuais, físicas ou intelectuais. (CHESLER, 2005, p.102, tradução nossa<sup>18</sup>)

Embora suas análises possuam diversos pontos em comum, Burin e Chesler não interpretam as reações femininas à opressão de forma idêntica. Diferentemente da análise de Burin, o estudo de Chesler não apresenta a “histeria” (depressão, dores de cabeça, nervosismo, etc.) como resistência, e sim como uma reação estritamente “feminina”. Os estados depressivos, segundo Chesler, são a expressão da impotência da mulher frente às limitações de sua vida, e a plena realização de seu papel subordinado (CHESLER, 2005, p. 115-117, 177, 291). A psicóloga escreve que é esperado da mulher que, caso falhe em atingir a perfeição do ajuste a seu papel social, sucumba “graciosamente” à opressão em sua vida. Ou seja, espera-se que seja submissa, se resigne ao sofrimento silencioso e não procure expressar sua angústia em público, ou que busque por sua vontade o isolamento em uma instituição psiquiátrica. De forma bastante irônica, mesmo a mulher que exhibe a reação socialmente esperada é vista como “doente”, “defeituosa”; sua dor, portanto, é desprezada e ignorada.

Quanto à loucura, esta é tampouco interpretada por Chesler como uma forma efetiva ou eficiente de resistência. Embora seja um sinal claro de revolta, para a escritora a loucura não permite à mulher acesso ao poder institucional para modificar sua vida; pelo contrário, ela será provavelmente isolada e punida por seu comportamento insano, justamente pelo fato de este constituir uma reação individual sem aprovação da sociedade. A psicóloga argumenta que a loucura e a histeria femininas estão intimamente relacionadas no sentido de que ambas constituem uma reação de revolta ao sofrimento causado pela opressão patriarcal, e que tanto uma quanto a outra são marcadas pela posição de impotência que caracteriza a existência da mulher. De fato, a loucura pode se manifestar como a total realização do papel

---

<sup>18</sup> Trecho original: “We may note that most women have ‘lost’ – or never really ‘had’ – their mothers. Nor is the maternal object replaced for them by husbands or lovers. Few women ever develop socially approved ‘ideal’ selves. Few women are allowed, no less encouraged, to concern themselves with life’s ‘meaning’. [...] Women are conditioned to ‘lose’ in order to ‘win’. Women are in a continual state of mourning – for what they never had – or had too briefly, and for what they can’t have in the present, be it Prince Charming or direct worldly power. It is not very easy for most women to temper, idle, or philosophize their mourning with sexual, physical, or intellectual exercises.”



submisso feminino, como mantido pela psicóloga; no entanto, ela argumenta que a sociedade – e a própria mulher – percebem mais claramente a loucura como a iniciativa de transpor idéias e sentimentos para o campo das ações, em situações em que o padrão social estabelecido é, quando muito, a mera descrição verbal do conflito em questão (CHESLER, 2005, p. 149).

Nem mulheres genuinamente loucas nem mulheres hospitalizadas por comportamento feminino condicionado são revolucionárias poderosas. Suas reflexões e comportamentos são tão debilitantes (por razões sociais) quanto são profundos. Tais mulheres agem sozinhas, conforme regras que “não fazem sentido” e se opõem àquelas de nossa cultura. Seu comportamento é “insano” porque ele representa a tentativa da parte de um indivíduo socialmente impotente de unir corpo e sentimento. [...] *Talvez o que consideramos “loucura”, quer apareça em mulheres ou em homens, é o desempenho do papel feminino desvalorizado ou a rejeição total ou parcial do estereótipo do papel sexual de um indivíduo.* (CHESLER, 2005, p.115-116, grifos no original, tradução nossa<sup>19</sup>)

Segundo Chesler, a mulher que se recusa a sorrir com resignação e a desempenhar o papel feminino de passividade, submissão e sacrifício é vista com extrema desconfiança tanto por homens (como esperado) quanto por mulheres, que percebem intuitivamente o risco de fugir do padrão socialmente estabelecido. Em tal padrão, como mencionado anteriormente, a mulher é novamente colocada em uma posição de impotência: não se espera dela – bem como não lhe é permitido – que se imponha como sujeito autônomo e agente no mundo, ou que saiba/possa se defender com eficácia dos inúmeros atos de violência física e psicológica que são direcionados à sua integridade.

A mulher que deseja exercer sua agência plena está cometendo um ato de transgressão social grave, e a repressão patriarcal é duplamente violenta contra aquela que ainda assim teima em se expressar ou se desenvolver como indivíduo. De fato,

---

<sup>19</sup> Trecho original: “Neither genuinely mad women, nor women who are hospitalized for conditioned female behavior, are powerful revolutionaries. Their insights and behavior are as debilitating (for social reasons) as they are profound. Such women act alone, according to rules that make no ‘sense’ and are contrary to those of our culture. Their behavior is ‘mad’ because it represents a socially powerless individual’s attempt to unite body and feeling. [...] *Perhaps what we consider ‘madness’, whether it appears in women or in men, is either the acting out of the devalued female role or the total or partial rejection of one’s sex-role stereotype.*”

buscar por uma identidade autônoma implica nadar contra a corrente. A resistência e represália direcionada àquela que ousa transgredir os limites estabelecidos por seu papel de gênero é evidente e violenta. Encarceramentos, internações forçadas e tratamentos desumanizantes são esperados. Na visão de Chesler (2005), isso é suficiente para que a “transgressora” sofra de um profundo transtorno mental, e acabe por ver a si própria como “louca” e “doente”.

A psicóloga Jane Ussher (2011) também apresenta uma perspectiva sobre os distúrbios mentais das mulheres. Em *The Madness of Women*, a escritora defende que há diversos mitos envolvendo o que se denomina loucura. Segundo Ussher, traumas e demandas decorrentes da socialização por gênero levam as mulheres a exibirem respostas emocionais que são largamente retratadas como doentias ou patológicas. Além disso, toda tentativa de buscar por algo além do esperado dentro do papel de gênero feminino é rotulado como anormal. Para Ussher, estabelecer a mulher louca como o “outro” implica também definir o que vem a ser uma “mulher boa”. A temida figura da mulher louca também serve como uma forma de controle comportamental para as mulheres, um aviso do que pode lhes ocorrer caso não sigam as regras sociais e desempenhem seu papel de gênero à risca.

Em todos esses casos, mulheres violaram os ideais de feminilidade que eram aceitos em uma determinada época: apoiar crenças religiosas não ortodoxas ou querer uma vida independente no século dezenove; ter relações sexuais fora do casamento heterossexual na primeira metade do século vinte; ser violenta, ou rejeitar o papel rigidamente prescrito de esposa e mãe através dos tempos. Portanto, enquanto o diagnóstico da loucura serve para definir o que é ‘outro’, o que merece ‘tratamento’ para gerar conformidade, ele também mantém os limites da feminilidade normativa. Pois ao identificar o que é desviante ou doentio nós delimitamos a própria definição de uma ‘mulher boa’. Ao mesmo tempo, a loucura se apresenta como um espectro para todas as mulheres, um aviso do seu possível destino caso se desviem do seu caminho esperado. Ao colocar a mulher louca como outro’, como aquela que precisa de tratamento para modificar seu sofrimento ou comportamento doentio, nós também operamos para nos distanciar dessa criatura temerosa, e evitamos ter de olhar para dentro do abismo de nossos próprios demônios ou desespero. (USSHER, 2011, p. 73, grifos no original, tradução nossa<sup>20</sup>)

---

<sup>20</sup> Trecho original: “In all of these cases, women have contravened the ideals of femininity which were accepted at a particular point in time: espousing contrary religious beliefs or wanting an independent life in the nineteenth century; being sexual outside of heterosexual marriage in the first half of the twentieth century; being violent, or rejecting a narrowly prescribed role of wife and motherhood throughout. Thus,

Ussher (2011) não traça uma diferenciação clara entre loucura e manifestações feminilizadas de desconforto e sofrimento como o faz Chesler (2005), embora não se oponha a tal conceituação. No entanto, ela também enfatiza que a loucura da mulher não constitui uma categorização neutra, e sim uma construção social acerca do que significa ser uma mulher “normal”. Invariavelmente, a sanidade ou normalidade da mulher está atrelada ao desempenho obediente de seu papel de gênero. O estigma da loucura que deve ser medicada e tratada é bastante eficaz como mecanismo de controle, deixando evidente às mulheres o que pode acontecer se demonstrarem descontentamento em alguma medida. Além disso, a definição da mulher louca como “outro” possui o papel de diferenciar as mulheres “normais” desta figura monstruosa e assustadora bem como distanciá-las de seus próprios medos e sofrimento.

Ussher (2011) também discorre extensivamente sobre os traumas relacionados ao desempenho do papel de gênero feminino que levam as mulheres a serem rotuladas por médicos e psicólogos como loucas e mentalmente doentes. Segundo ela, essa conduta de profissionais da saúde tende a não levar em consideração os fatores que intensificam e/ou causam a angústia e o sofrimento vivenciados por mulheres. Como exemplos, a escritora relata, entre outros, tratamentos clínicos de mulheres diagnosticadas com tensão pré-menstrual, depressão e stress pós-traumático por violência sexual. Em todos estes casos, a reação de mulheres a demandas sociais e abusos é patologizada e vista como exagerada ou anormal, a ponto de que as causas reais do seu comportamento recebem menos importância ou são ignoradas.

Como pode ser visto, todas as escritoras aqui mencionadas definem a loucura da mulher não como um comportamento anormal e patológico, mas sim como intimamente ligada ao papel de gênero socialmente estabelecido e imposto. A

---

while the diagnosis of madness serves to define what is ‘other’, what is deserved of ‘treatment’ to engender conformity, it also maintains the borders of normative femininity. For by identifying what is deviant or disordered we shore up the very definition of what is ‘sane’, the very definition of a ‘good woman’. At the same time, madness stands as a spectre for all women, a warning of their possible fate if they stray from their expected path. By positioning the mad woman as ‘other’, as one who needs treatment to modify her distress or disordered behavior, we also serve to separate ourselves from this fearful creature, and pull back from having to stare into the abyss of our own demons or despair.”

instituição do diagnóstico médico e/ou psicológico da loucura não está imune às construções sociais de normalidade: o que é considerado anormal em um determinado indivíduo se configura a partir de expectativas e exigências acerca da sua posição e conduta social. A loucura da mulher pode ser vista como um tipo de resistência, como afirma Burin (2000); por outro lado, ela também pode ser entendida como uma expressão de impotência social, como no caso de Chesler (2005). De qualquer maneira, é importante ressaltar o fato de que a categorização da loucura é tão artificial e socialmente construída quanto as próprias categorias de gênero.

## 4 ENTRE A NORMALIDADE E A LOUCURA: ANALISANDO O LIMIAR

### 4.1 APRESENTANDO A PEÇA

#### 4.1.1 DIÁLOGOS E RUBRICAS: A PEÇA EM SI

O enredo de *O Limiar* é relativamente simples (GAINOR, 2007, p. 143). Claire Archer, a protagonista, é uma mulher casada, que busca se libertar das restrições sociais impostas à sua vida através da experimentação com novas formas de plantas. A revolta que ela sente contra a repressão de sua agência a leva a um comportamento “não natural” e “inconveniente”, que culmina na rejeição de seu papel de esposa, amante e mãe “dedicada”. Ao final da peça, Claire comete o assassinato do homem que ama e opta mais ou menos conscientemente por enlouquecer. Esta descrição do enredo, no entanto, não oferece uma visão satisfatória desta obra, ou tampouco esgota suas análises possíveis. *O Limiar* é uma peça marcada por uma profundidade temática e um discurso simbólico; a loucura de Claire Archer não pode ser resumida em poucas frases. Além, disso, o uso da linguagem e da forma na peça são relevantes e merecem ser estudados. A mera descrição da história, sem uma análise mais atenciosa dos diálogos e das rubricas, acaba por levar a uma leitura superficial da obra. Esta subseção pretende apresentar esta peça, a fim de que a análise feita subsequentemente possa ser melhor compreendida.

A peça é estruturada em três atos. O primeiro e o último possuem como cenário uma estufa, na qual Claire realiza seus experimentos, enquanto o segundo ato ocorre no cenário de uma torre ao lado da casa. Ambos os cenários, é importante observar, representam espaços de uso exclusivo da protagonista. A descrição feita deles nas rubricas é igualmente relevante. Os cenários em *O Limiar*, como comenta Friedman (1984), possuem um aspecto marcadamente expressionista<sup>21</sup> uma vez que representam

---

<sup>21</sup> Segundo Lazzaris (2009), o expressionismo foi um movimento originado na Alemanha que se apresentava como uma resposta à situação caótica gerada pela guerra. Sua principal proposta era romper com o conceito estabelecido da arte como impessoal ou distanciada da vida social e apresentar o indivíduo e sua vida interior no centro da expressão artística. No teatro, o expressionismo alemão se

e espelham os desejos e o estado mental de Claire. (p. 76). O cenário da estufa é retratado como um laboratório, sob estrito controle de Claire, no qual ela conduz seu trabalho de transgressão com plantas. Assim, o cenário em si simboliza a busca da protagonista por libertação e oferece um prelúdio de suas ações posteriores. Já o cenário da torre materializa o estado psicológico de Claire: a torre é descrita como disforme e fora do padrão, como se disfigurada por uma força terrível – o que alude ao não-conformismo, isolamento e angústia da personagem.

Na introdução do primeiro ato, Glaspell define o primeiro cenário: uma estufa, onde há plantas e trepadeiras; não plantas convencionais, no entanto. Não há rosas ou flores comuns, o que levaria a estufa a ser vista como pano de fundo para uma ocupação estereotipicamente feminina. Pelo contrário, as plantas são coisas novas e estranhas, “ao mesmo tempo repelentes e atraentes” (GLASPELL, 2003, p.116). Dentre o que se observa lá está “uma estranha trepadeira” – apropriadamente chamada de Vinha da Beira, “mais fascinante do que bela”, cujas folhas “não têm a forma das folhas como as conhecemos hoje” (ibid, p.116). Conforme a descrição do cenário, “[e]sta não é uma estufa onde plantas são expostas, nem um espaço convencional para o seu cultivo, mas um local para a experimentação com plantas, um laboratório” (ibid, p. 116).<sup>22</sup>

O primeiro ato se inicia com a premissa de uma forte nevasca, que ameaça destruir os experimentos de Claire uma vez que o sistema de aquecimento não se mostra potente o bastante para manter a temperatura necessária na estufa e ao mesmo tempo aquecer a casa. Ao ser avisada da rápida diminuição da temperatura por seu assistente Anthony, Claire decide cortar o aquecimento da casa e direcioná-lo para a estufa, assim garantindo que seu trabalho fique a salvo. Como a protagonista se recusa a sacrificar seus experimentos em favor do bem-estar de seu marido e hóspedes –

---

configurou pela quebra de padrões de forma e temática, e pela busca do simbólico nos cenários e diálogos que levasse o público a associações emocionais imediatas.

<sup>22</sup> Seria possível analisar a noção de experimentalismo científico presente na peça, e traçar paralelos com obras como *Frankenstein* de Mary Shelley. No entanto, esta discussão demandaria um tempo de pesquisa e espaço no trabalho que poderia muito bem torná-la inviável; portanto, ela deverá ficar para uma análise subsequente de *O Limiar*.

como uma boa esposa e anfitriã, seu marido Harry invade a estufa e ordena à empregada que sirva o café da manhã lá, convidando também os dois hóspedes, Dick e Tom, para se juntarem a ele. Claire obviamente percebe as ações de seu marido como uma invasão de um dos dois únicos espaços que pode chamar de seus, e tenta evitar que a estufa se torne uma sala de jantar e cozinha improvisada, mas sem sucesso.

Os diálogos que se dão entre Claire e seu marido são tanto angustiantes quanto cômicos em diversos pontos. Aviador por profissão, Harry é uma personagem quase caricata que representa a figura do homem comum, que aceita sem questionar a perspectiva vigente sobre sua posição social. Como a própria Claire coloca, Harry é “o homem que voava” mas que nunca foi afetado pelo contato com outras realidades, e voltava ao chão com a mesma mentalidade que possuía anteriormente (GLASPELL, 2003, p. 137). Sua visão de mundo está em conflito direto com a de Claire, e ele abertamente a questiona sobre seu trabalho e afirma não o compreender. Claire assume uma postura primeiramente irônica, depois séria e ao final defensiva quando questionada, mas o marido não parece se dar conta da motivação dessas mudanças e declara que ela está exagerando e que “há um limite” (p. 125).

Harry: Claire, é egoísmo seu não nos deixar comer sal porque você não come sal.

Claire: (*Em uma de suas mudanças abruptas*) Ah, Harry! Tenta comer seu ovo sem o sal. Por favor – por favor tenta sem o sal!

Harry: (*Com uma intensidade desproporcional ao tema*) Um ovo requer sal.

Claire: “Um ovo requer sal.” Você sabe, Harry, por que você é uma pessoa tão sem tempero? “Um ovo requer sal.”

Harry: É, mas nem sempre o sal está à mão.

Claire: Mas seu espírito não se eleva nem um pouco com esse sal que lhe é negado?

Harry: Nem um centímetro. (*Retorna ao seu café*)

Claire: E feliz – feliz consigo mesmo por não se elevar. É claro que esse é o espírito certo – porque não se eleva. (*Mais alegre*) Mas Dick, você já deve ter provado o seu ovo sem sal.

Dick: Vou provar agora. (*Se dirige à mesa de café*)

Claire: Você já deve ter provado muitas coisas. Não é assim que se sai do normal e se entra no caminho da perversão?

Harry: Claire.

Dick: E é nisso que eu estava pensando. Para a perversão também há um limite. As muralhas são intransponíveis. Se alguém se aventura a sair, suponho que seja – inesperadamente, e talvez – um tanto terrível. (GLASPELL, 2003, p. 124-125, grifos no original)



Incompreendida pelo marido, Claire volta-se para Dick e Tom. Dick, um artista de vanguarda, é seu atual amante. Já Tom é um velho amigo e a única pessoa que parece compreender Claire realmente; há uma relação de profundo afeto entre eles. De forma interessante, Tom comenta com Dick que teve a impressão de que os dois já foram plantas na estufa (GLASPELL, 2003, p. 145), o que pode sugerir o fato de que a relação deles com Claire é também uma experiência para ela. Mas embora entendam a protagonista melhor do que Harry, a verdade é que nenhum deles acredita realmente em seus experimentos. Apesar de mais aberto, Dick se mostra chocado com a linguagem por vezes utilizada por Claire, e aconselha que ela seja discreta e não dê motivos para Harry desconfiar de que os dois estão envolvidos; de forma interessante e quase cômica, Claire retruca que “o melhor lugar para se esconder é na verdade” (p. 124) e Harry realmente não parece sequer prestar atenção nos seus comentários indiscretos. E, de maneira geral, Dick de fato não percebe a lógica nas ações de Claire: como Harry afirma, “esquisito como você é, você acha ela esquisita” (p. 130).

Quanto a Tom, é verdade que ele não está plenamente em conformidade com as normas sociais: decidiu viajar “para o fim do mundo – para meditar sobre alguma coisa” (GLASPELL, 2003, p.131), muito embora a vida que deixou para trás fosse bastante confortável em termos de situação econômica (um negócio lucrativo herdado do pai) e contatos sociais desejáveis. A personagem optou por fugir à sanidade de uma vida normal e planeja partir novamente, desta vez para nunca mais retornar. Isto o aproxima de Claire, mas Tom não possui como seu objetivo o rompimento com a norma social. Ele concebe a libertação como algo individual, etéreo ao invés de material, que só pode ser alcançado pelo poder da mente e que não depende da modificação de estruturas sociais. Em suma, a libertação para Tom equivale à meditação, ao processo de abstrair-se do próprio sofrimento. Nisto, ele se opõe completamente a Claire. Tom acredita que “[s]ó o nosso espírito pode nos levar a algum outro lugar, lá fora”; ao que Claire responde: “Mas o nosso próprio espírito não está solto. O meu não está” (p.137). Tom tanto não apoia a busca de Claire por libertação total como até mesmo declara a Harry que teme pela protagonista caso ela não se contente em fazer experimentos

somente com plantas e tente “romper com o que existe” e “abrir a porta para a destruição na esperança de que haja – uma porta do outro lado da destruição” (p. 141).

Ao invadir a estufa, Harry usa da oportunidade para forçar sua esposa a justificar suas ações, o que a deixa profundamente transtornada em diversos momentos. Obrigada a defender seu trabalho e motivação, Claire explica, em uma linguagem entrecortada e ao início hesitante, que o objetivo de seus experimentos é a transcendência do padrão de existência sufocante e por tantas vezes repetido ao ponto de ser visto como a expressão da normalidade – e da própria sanidade. A protagonista deseja a criação de novas formas a partir do rompimento do padrão prestabelecido, de forma que a destruição deste leve à anulação das regras e formas que regem e restringem a conduta social. Claire começa seu trabalho com plantas – pois, segundo ela, plantas conseguem mais facilmente ir além do limite de suas espécies – mas fica claro que seu objetivo final é muito mais abrangente.

Nós não precisamos nos prender às formas que moldaram para nós. Há uma saída – e alteridade. [...]

Eu quero destruir tudo! Eu digo a vocês, eu quero destruir tudo! Se tudo estivesse em pedaços, nós seríamos sacudidos para a vida – não seríamos? Haveria novos e estranhos arranjos – novas combinações loucas, e nós saberíamos o que é ter nascido, e então, quem sabe, nós saberíamos – o que somos. [...]

Vocês pensam que eu não posso quebrar nada? Vocês pensam que a vida não pode ser estilhaçada e vir a ser algo que nunca foi? Porque vocês se petrificaram na forma que já estava pronta, vocês pensam que essa é toda a aventura de viver? E isso é chamado de sanidade. E transformado numa virtude – para lhe aprisionar. Vocês nunca trabalharam com coisas que crescem! Coisas que se arriscam – enlouquecem – para que a sanidade não as afaste – da vida intocada – da vida – que espera. (GLASPELL, 2003, p. 128)

De forma interessante, Claire traça um paralelo entre o padrão de comportamento que ela não aceita e a definição de sanidade. Na visão dela, para ser considerado mentalmente sã um indivíduo deve se conformar ao padrão de conduta e pensamento vigente, tão repetido e reiterado por todos que não é mais reconhecido como um padrão mas sim como a própria expressão da normalidade. A solução é o rompimento com esta norma: ou seja, a loucura. Em um momento posterior, a protagonista aborda o mesmo tema a partir da análise do pós-guerra, que para ela se

configurou como uma chance desperdiçada. Nas palavras de Claire, “a guerra não ajudou em nada. Ah, foi uma tremenda chance! Mas mais do que depressa – fugimos correndo de volta à pequenez dessa vidinha bem organizada da qual tínhamos sido expulsos violentamente” (GLASPELL, 2003, p. 138). Dentro desta perspectiva, a personagem argumenta que o período pós-guerra foi marcado por uma volta de valores tradicionais e que os poucos focos de instabilidade deixados como consequência do conflito armado não constituem “uma loucura – que ultrapassa” (ibid, p. 138).

Harry claramente não compreende os ensejos e preocupações de sua esposa, e questiona abertamente: “Mas o que é que perturba Claire? [...] Pelo que eu vejo ela tem tudo” (GLASPELL, 2003, p. 150). As preocupações de Claire com a transgressão de padrões sociais cristalizados não são relevantes a seu marido, que está completamente confortável em sua posição social e pensa ser livre. Ao ouvi-la falar tão apaixonadamente sobre algo que julga absurdo e tanto inapropriado quanto perigoso para uma mulher, ele desabafata para Tom que não suporta mais “esta histeria” (GLASPELL, 2003, p. 140); em um momento anterior, também revela a Dick que deseja que Claire seja avaliada por dr. Emmons, um neurologista especializado em distúrbios nervosos. Assim, na visão de Harry, a busca de Claire por libertação é doentia e precisa ser “consertada” (ou seja, suprimida) por uma autoridade médica.

Ah, eu gostaria que Claire não fosse assim tão estranha. (*Desconsolado*) O que é isso? Qual é o problema? [...]  
 Seria bom se ela tivesse continuado a fazer o que fazia no início – fazer flores perfeitas dentro do limite de suas espécies. Aí está uma excelente ocupação para uma mulher. Mas há algo nessa – transformação de coisas em outras coisas – combinação de coisas para fazer coisas novas e estranhas – [...]  
 Chame do que quise r– não é adequado para uma mulher. [...] Eu gostaria que Charles Emmons a examinasse – ele já *consertou* muitos que voltaram da guerra aos pedaços. *Claire precisa de algo que afine seus nervos.* (GLASPELL, 2003, p. 129, grifos meus)

Ao invadir a estufa, Harry também aproveita a oportunidade para lembrar Claire da visita de Elizabeth, sua filha do primeiro casamento. A jovem de dezesseis anos estuda em um colégio interno e rotineiramente passa as férias com sua tia Adelaide, a irmã de Claire que se ofereceu para criar a sobrinha e dar a ela “um lugar na vida”

(GLASPELL, 2003, p. 138). Ela agora está vindo para ficar com sua mãe nas férias. Claire afirma estar apreensiva em relação ao reencontro, que acredita que será doloroso porque sua filha fora “educada” a partir de uma mentalidade conformista calcada no senso comum, estando assim em oposição direta às suas convicções. A rubrica que apresenta Elizabeth merece ser aqui mencionada, uma vez que informações importantes sobre a construção desta personagem são oferecidas.

Ela é uma típica jovem americana – bem desenvolvida, bom porte, “cultivada”, uma expressão tão nítida do comum que chega a fazê-la capaz de enfrentar o mundo com segurança – uma segurança um tanto graciosa devido à educação que recebeu. [...] Sente-se que coisas sólidas a sustentam. (GLASPELL, 2003, p. 145)

Os diálogos entre Elizabeth e Claire estabelecem o clímax do primeiro ato devido à evidente tensão presente nele. Elizabeth é uma personagem propositadamente unidimensional uma vez que se mostra uma reprodução fiel da perspectiva do pós guerra: possui uma postura confiante e “educada” e acredita no desenvolvimento da sociedade americana. Assim, Elizabeth simboliza o próprio conformismo e a figura do lugar comum – em outras palavras, a sanidade – da qual Claire tenta fugir. A jovem, criada para se comportar como “todas as meninas”, reproduz fielmente a ideologia social dominante e o padrão de comportamento de sua socialização, sem se dar conta do que está fazendo. Devido a isso, Elizabeth primeiramente interpreta os experimentos da mãe como uma ocupação puramente feminina, o cultivo de flores: “uma coisa útil e tão linda” (GLASPELL, 2003, p. 149). A personagem expressa o senso comum americano de que cada indivíduo, “liberto” após o sucesso da Primeira Guerra, deve buscar “fazer alguma coisa que [o] expresse” uma vez que esta “essa é a tônica do nosso tempo” (p. 148). Ela então se oferece para ajudar sua mãe no seu trabalho, que está convencida de que consiste em “[p]roduzir novos tipos de plantas e melhores” e “aumentar a riqueza do mundo” (p. 150).

Obviamente, a protagonista não segue tal mentalidade utilitarista. Ela afirma sobre suas plantas: “Talvez sejam novas. Eu estou me lixando se são melhores” (GLASPELL, 2003, p. 150). Isto confunde Elizabeth, que não consegue compreender o

objetivo de um trabalho que propõe o rompimento de um padrão estabelecido ao invés da preservação ou “aprimoramento” deste. Quando Claire, novamente forçada por seu marido a justificar seus experimentos, revela à filha seu verdadeiro objetivo, Elizabeth segue o “coro de ancestrais” e dá voz à ideologia patriarcal, afirmando: “Alguma coisa me diz que isso é errado” (p. 153). Sem hesitar, a jovem rapidamente descarta o trabalho de sua mãe como inútil; segundo ela, não seguir os padrões pré-estabelecidos equivale a “fazer por fazer” e “não [lhe] parece certo” (p.154). Neste momento ocorre o auge do antagonismo entre Claire e Elizabeth. A protagonista, percebendo sua filha como mais uma representante da sanidade que a oprime, não consegue mais reprimir sua angústia e repele a jovem de forma violenta.

‘Não lhe parece certo!’ E isso é tudo que você sabe sobre aventura – e sobre angústia. Você sabe que é você – o mundo do qual você é uma flor tão perfeita – que me faz ter que partir? Você está aí para manter a porta trancada! Porque você é jovem e vem de um mundo mais feliz, você pensa que eu não posso vê-los – aqueles velhos? Sabe por que você é tão confiante? Porque você não pode *sentir*. Não pode sentir – a imensidão – lá fora – um oceano do outro lado da montanha. Eu não vou ficar com você!  
E pensar que este objeto um dia se moveu no meu ventre e sugou meu seio!  
(GLASPELL, 2003, p. 154-155, grifos no original)

Além de repeli-la verbalmente, Claire também tenta agredir Elizabeth fisicamente utilizando como arma a Vinha da Beira, a planta que criou mas decidiu destruir após constatar a regressão e incapacidade desta de transcender as limitações de sua “espécie”. Esse comportamento de Claire, uma vez que se opõe à norma social, faz com que ela seja considerada louca. Seu marido se põe entre ela e sua filha, impede que a moça seja atingida e exclama: “Claire! Você está louca?” (GLASPELL, 2003, p. 155). Claire, no entanto, percebe-se como “muito lúcida” (p.155). Além de estar certa de sua lucidez, a protagonista também experimenta uma evidente sensação de alívio como consequência do seu ato de “loucura”.

Ao final do ato ela diz: “A–h. [Eu me] sinto tão bem! Tão leve! Lê alguma coisa para mim, Tom querido. Ou diz alguma coisa bonita – sobre Deus. Mas cuidado com o que diz sobre ele! Eu tenho a impressão – de que ele não está muito longe” (GLASPELL, 2003, p. 155). Este conceito, a proximidade de Deus como relacionada à

lucidez da loucura, é recorrente em *O Limiar*. Porém, pode-se dizer que no contexto da peça a menção de Deus não implica uma possível devoção religiosa da protagonista (que provavelmente enxergaria tal devoção como um padrão de comportamento aprisionador). Ao invés disso, ela simboliza a libertação a que Claire aspira: transcender o limiar das normas sociais limitantes equivale a se aproximar do divino.

O segundo ato, como mencionado anteriormente, ocorre no cenário de uma torre de uso exclusivo de Claire. Mas ao contrário da estufa, a torre representa não o desejo de Claire por libertação mas sim seu estado mental, não-conformismo e sofrimento. Vale mencionar a rubrica que introduz o segundo ato e descreve o cenário. Segundo o que pode ser visto nela, a torre é um retrato de seu estado mental após os conflitos do primeiro ato, marcado pela sua revolta e angústia e seu desejo de isolar-se das personagens que materializam, de forma tão precisa, a própria opressão da sanidade da qual ela procura fugir. É possível entender o cenário da torre como sendo uma ilustração/reprodução fiel da mente de Claire. A torre, descrita como possuindo uma estrutura não apenas em não conformidade com o padrão vigente, como até mesmo parecendo desfigurada, reflete em muito a caracterização da protagonista na peça.

Claire está sozinha na torre – uma torre que parece redonda, mas que não completa o círculo. A parede curva do fundo é subitamente interrompida, e à frente, uma janela de forma estranha se projeta numa curva inclinada. É como se a estrutura tivesse sido desfigurada por uma força terrível – como algo retorcido. (GLASPELL, 2003, p. 156)

A rubrica também indica que se trata do dia seguinte à altercação com Elizabeth na estufa. O ato se inicia com a subida de Harry e Adelaide à torre, claramente sem terem sido convidados. O objetivo das duas personagens é confrontar Claire e obrigá-la a reconhecer que agiu de forma insana e mudar de conduta; Harry também está lá para avisar sua esposa de que chamou dr. Emmons para jantar e examiná-la. Os diálogos entre eles são bastante tensos, e é possível perceber que a pressão deles sobre a protagonista faz com que se sinta encurralada. Adelaide, assim como Harry e Elizabeth, é marcada pelo conformismo: dona de casa dedicada aos

filhos, ela não possui outra aspiração a não ser cuidar de sua família e acredita estar fazendo isso por livre e espontânea vontade. Ela também percebe que qualquer outra ocupação não natural para uma mulher, e abertamente ordena à irmã que “aceite Elizabeth e [se] esqueça de si mesma” (GLASPELL, 2003, p. 163).

Adelaide: Uma mãe não pode desprezar sua própria filha simplesmente porque ela não a interessa!

Claire: (*Olhando com frieza para ADELAIDE*): Por que não?

Adelaide: Porque seria uma monstruosidade!

Claire: E por que ela não pode ser monstruosa – se tem que ser?

Adelaide: Você não tem que ser monstruosa. É por isso que eu já perdi a paciência, Claire. Você é uma pessoa extremamente inteligente, competente, está na hora de parar com essa bobagem e ser *a mulher que você foi destinada a ser*.

Claire: (*Segurando o livro em outra direção como que para ver melhor*) Que idéia idiota é essa sobre o que eu fui destinada a ser?

Adelaide: Eu sei de onde você vem.

Claire: Pois é, já não está mais do que na hora de alguém se livrar daquilo tudo? De onde eu vim fez você, tão –

Adelaide: (*Rapidamente*) Entendi.

Claire: Então – *you sendo essa fortaleza, essa torre tão sólida, por que eu também preciso ficar aprisionada naquilo de onde vim?*

Adelaide: Não é ficar aprisionada. É aí que está o seu erro, Claire. Quem é que está numa torre – numa torre que não deu certo? Eu não sou. *Eu ando pelo mundo – livre, ocupada, feliz. Entre outras pessoas. Eu não tenho tempo de pensar em mim mesma. [...]* Mas se você simplesmente *saísse de si mesma e entrasse na vida de outras pessoas* –

Claire: Aí eu ficaria exatamente como você. E todos [nós] seríamos parecidos para nos assegurar mutuamente de que estamos todos no caminho certo. Mas já que você e Harry e Elizabeth e dez milhões de outras pessoas se apóiam uns nos outros, por que é que vocês precisam justamente de mim? (GLASPELL, 2003, p. 158-159, grifos nossos)

Se o antagonismo entre Claire e Elizabeth é bastante pronunciado, entre Claire e sua irmã ele é total, e violento. Na visão de Claire, Adelaide representa fielmente a instituição opressiva da sanidade, à qual esta personagem se encontra plenamente incorporada. Como todas as mulheres, a irmã da protagonista foi ensinada a aceitar sua posição submissa, e a acreditar que o sacrifício ou anulação de sua identidade garante que ela seja “livre”. Adelaide, que afirma não ter tempo para pensar em si mesma, emprega toda a sua energia no trabalho doméstico não-remunerado que executa: o cuidado “de manhã à noite” dos filhos e marido, o foco nas “coisas que os interessam” (GLASPELL, 2003, p. 159). Desta forma, a personagem perde a si mesma ao



desempenhar o papel socialmente determinado de mulher, e não mais possui um raciocínio separado daquele que lhe é imposto. E, uma vez que este é o papel que acredita socialmente irrevogável – o que ela “foi destinada a ser”, Adelaide descarta a revolta de sua irmã (ou de qualquer mulher) como “bobagem”, egoísmo ou algo “monstruoso”. Além disso, ela percebe como aprisionadores os atos que Claire executa a fim de afastar-se da sanidade.

É interessante observar a utilização da imagem da torre por Claire e Adelaide. A protagonista menciona a figura da “torre que é uma torre” para se referir a Elizabeth, e também se dirige à sua irmã por “você sendo essa fortaleza, essa torre tão sólida” (GLASPELL, 2003, p. 158). Já Adelaide critica a torre de Claire (o cenário do ato) por seu aspecto disforme a partir do primeiro momento em que sobe nela, e declara posteriormente que a protagonista está presa em “uma torre que não deu certo” (p. 158). Na visão de Claire, a imagem da torre que mantém sua forma tradicional representa a instituição da sanidade que lhe causa angústia. Adelaide, por outro lado, claramente interpreta a uniformidade como evidência de conformidade a um padrão prestabelecido e natural. Para a personagem, uma torre que não completa o círculo é uma aberração e obviamente não funciona devidamente porque foge às expectativas sobre o que torres são – o que é algo nada positivo. Da mesma forma, a personagem interpreta a protagonista como uma mulher anormal, que não se encaixa no padrão de conduta estritamente feminino. E como ela não percebe alternativas a esse padrão, Adelaide compreende as ações de Claire como uma fuga insana ao seu papel social.

No começo do ato, Claire parece adotar uma postura indiferente ou irônica perante o marido e a irmã. Enquanto Adelaide se mostra severa e taxativa desde o início, a protagonista aparentemente faz pouco caso de suas admonições e demonstra estar mais interessada no livro de desenhos visionários de William Blake em suas mãos do que em qualquer coisa sua irmã esteja lhe dizendo. Alguns trechos do diálogo entre as duas podem causar estranhamento, uma vez que Claire não se comporta da forma esperada de uma mulher casada e com filhos. Por exemplo, quando Adelaide lhe pergunta o que há de errado com Elizabeth para que ela tenha sido rejeitada tão violentamente, Claire simplesmente responde: “Ela é como um dos retratos pintados

pelo pai dela. Nunca me interessaram. Ela também não” (GLASPELL, 2003, p. 158). A rubrica que segue esta frase destaca o desinteresse da protagonista, que “olha para os desenhos que, ao contrário, a interessam” (ibid, p. 158). Mas a resolução de Claire desmorona rapidamente, e à medida que os questionamentos sobre sua conduta continuam ela demonstra cada vez mais estar profundamente ressentida e perturbada com a invasão de Adelaide e sua tentativa de forçá-la a se assimilar à norma, objetivo este que possui apoio completo de Harry.

Claire: (*Pela primeira vez mostrando ressentimento*) Vocês dois se sentem tão superiores, não é?

Adelaide: Acho que não somos nós que estamos nos sentindo superiores.

Claire: São vocês, sim. Muito superiores àquilo que vocês pensam ser o meu sentimento de superioridade, comparando o meu – isolamento com o seu “coração humanitário”. Em breve nós vamos falar da beleza do cotidiano, do – Ah, eu já sei tudo de cor.

Harry: Adelaide veio até aqui para ajudar, Claire.

Claire: Adelaide veio até aqui para me aprisionar. Mas ela não pode.

Adelaide: (*Gentilmente*) Você não percebe que pode se aprisionar a si mesma?

Claire: (*Pensa nisso, subitamente parece cansada – sorri*) Bem, pelo menos eu troquei a fechadura.

Harry: “Aprisionada”. Que besteira. Tira isso da cabeça, Claire. Quem é que está aprisionada? Que eu saiba, ninguém. Somos todos americanos livres. Livres como o ar. (GLASPELL, 2003, p. 159-160)

De forma interessante, Claire afirma que “aprisionar a si mesma” e isolar-se dos outros equivale a trocar “a fechadura”. Seu marido, ironicamente, rapidamente descarta o que ela diz e reproduz um discurso do senso comum sobre a liberdade individual de cada cidadão – contraste este que um espectador da época teria reconhecido. A protagonista também deixa claro seu desconforto perante o uso da linguagem por sua irmã, que ela condena como “uma mentirosa e uma ladra e uma prostituta com as palavras” (GLASPELL, 2003, p. 164) pois a personagem apenas reproduz as expressões utilizadas no discurso dominante sem realmente compreender a sua implicação ou levar em conta o verdadeiro potencial de cada termo. Ou seja, o que Claire critica nas falas de Adelaide é a presença de um padrão de uso – ou discurso – calcado no senso comum, que reduz o potencial da língua à mera reprodução de conceitos que justificam e apoiam o *status quo* em vigência.

As críticas que a protagonista faz a Adelaide – que fica indignada com a

linguagem utilizada – ocorrem quando ela não mais suporta a pressão que a irmã faz através do discurso patriarcal e liberal. Adelaide menospreza o trabalho de Claire, considerando-o desnecessariamente sério demais ou “sóbrio” e o chamando de “negócio de cultivar plantas” (GLASPELL, 2003, p. 163). A protagonista retruca que seus experimentos não são um “negócio” sóbrio, mas sim “louco”, ao que sua irmã responde: “Mais uma razão para parar” (ibid, p. 163). Claire então afirma que se trata de “uma loucura que é a única chance para a sanidade” (p.164). Como no primeiro ato, a protagonista aborda a loucura sob uma luz positiva: uma vez que, na visão de Claire, a sanidade é equiparada à estagnação, padronização e conformidade, a busca por libertação deve ocorrer através da “loucura – que ultrapassa” o que é socialmente estabelecido como normal.

Claire: [...] Eu me cansei do que você faz – você e todos os outros. A vida – a experiência – os valores – a calma – palavras sensatas que apontam como sinais. E vocês as usam – como decoração de suas mentes estagnadas – e pensam que isso os faz – E porque arrancaram essas palavras da vida que as criou, vocês impedem que alguém que é honesta, e lúcida, e confusa, tente alcançar – o que ainda não sabe que existe. *(Ela está tocada, excitada, como se algo muito cruel tivesse sido feito)* Por que vocês subiram aqui?

Adelaide: Para tentar ajudá-la. Mas eu temo que não possa. É muito egoísmo proclamar que todos estão errados. [...]

Harry: *(Indo em direção a CLAIRE e tomando suas mãos)* Está na hora do jantar. Você estava distraída, Claire, quando eu lhe disse que Charlie Emmons vinha jantar conosco essa noite. *(Em resposta ao seu olhar)* Certo – ele é um neurologista, e eu quero que ele a examine. [...] Eu espero que, se você gostar dele – e ele é um sujeito formidável, que ele possa lhe ajudar. *(Falando rapidamente para quebrar o silêncio que se segue ao olhar de CLAIRE que passeia de HARRY para ADELAIDE, onde ela percebe que há um “entendimento” entre os dois sobre o caso dela)* É claro que você precisa de ajuda, Claire. Seus nervos estão no limite – haja visto tudo que você tem feito. [...] Emmons é um bamba nesse assunto, e naturalmente que eu quero que você se aprime e que se sinta feliz outra vez. [...]

Harry: Bem, então vamos descer. Está na hora do jantar. É bem possível que Emmons já tenha chegado. Vamos, Claire?

Claire: Não.

Harry: Mas está na hora de descer para o jantar.

Claire: Mas eu não estou com fome.

Harry: Mas nós temos um convidado. Dois convidados – Adelaide também vai jantar conosco.

Claire: Então você não está sozinho.

Harry: Mas eu convidei o Dr. Emmons por sua causa.

Claire: *(Sorrindo)* Diz a ele que eu estou violenta esta noite.

Harry: Minha querida – como é que você pode brincar com essas coisas!

Claire: Então você acha que é sério?

Harry: Não, não acho! Mas eu quero que você desça para jantar! (GLASPELL, 2003, p. 165-168)

Assim que Adelaide decide que Claire é um caso perdido e que não consegue fazê-la se comportar como “uma mulher natural” (GLASPELL, 2003, p. 166), Harry presumivelmente tenta mudar de assunto e anuncia que todos devem descer para jantar. Claire decide ficar e “purificar a torre” mesmo após seu marido ter lhe informado que havia convidado dr. Emmons para examiná-la e que ela deveria descer para jantar com eles (p. 167-168). Ao final, Harry tenta convencê-la a descer com argumentos um tanto fracos – como “está na hora de descer para o jantar” – o que poderia dar a impressão de que ele estava conversando com uma criança. Adelaide e Harry se retiram e a protagonista permanece com Tom, que tinha chamado para socorrê-la quando Adelaide sugere que ela pense em Elizabeth “como uma planta” para aceitar a jovem (p. 165), o que para Claire é horrorizante visto a seriedade com que lida com seus experimentos. O diálogo que há entre ela e Tom merece ser observado com cuidado, pois é neste ponto que ocorre uma das maiores quebras formais da peça.

No começo da conversa, Claire e Tom se referem, um tanto enigmaticamente, ao vínculo profundo que há entre eles: “um caminho aberto – abaixo de até onde as palavras alcançam” (GLASPELL, 2003, p. 168). Mas a opinião deles acerca deste “caminho aberto” difere grandemente. Claire questiona a existência de uma possibilidade entre eles que nunca se realizou, enquanto Tom acredita que tal possibilidade somente existe porque nunca foi realmente buscada. Em outras palavras, Tom defende o ponto de vista de que a plena realização do seu envolvimento com Claire tanto não é possível quanto arruinaria o que há entre eles. Já a protagonista afirma que isso é “terrível, se for verdade” (p. 169), e se mostra disposta a lutar pela chance de alcançar um tipo de libertação através do relacionamento com Tom.

Tom se mostra determinado a resistir à proposta de Claire. Ele está decidido a ir embora no dia seguinte e acredita que não é possível alcançar a felicidade com a protagonista porque “o resplendor é um lugar fechado” (GLASPELL, p. 172); também declara que se envolveria com qualquer pessoa exceto com ela. Mas Tom logo se comove com o que Claire vai aos poucos lhe revelando. A protagonista conta sobre seu

segundo filho, que morrera antes de completar quatro anos e com o qual teve um vínculo forte porque ele demonstrava uma grande curiosidade sobre o mundo. Segundo ela, sua morte foi triste mas de alguma forma oportuna: “Ele iria sempre tentar ir adiante e muita coisa iria segurá-lo. O fascínio iria morrer – e ele riria das alturas” (p. 173). Ela então pede a Tom que não vá embora porque ela sentiria falta dele, assim como sente do filho. Em um momento seguinte, Claire deseja falar mais livremente e tenta romper até mesmo o padrão da linguagem. Sua fala adquire o formato de um poema – até o momento em que ela percebe que a linguagem poética também segue padrões e não há como fugir deles.

Meu amor, você vai partir –  
 Como eu me sinto vou lhe dizer;  
 Quero tocá-lo uma vez  
 Antes de morrer –  
 Como eu me sinto vou lhe dizer.  
 Não quero tentar,  
 Eu quero ser;  
 Não quero fazer uma rosa ou um poema –  
 Quero deitar na terra e saber.  
*[fecha os olhos]*  
 Pára com isso! – palavras repetindo padrões.  
 Às vezes acontece quando deixo o pensamento solto.  
 Pensamentos se encaixam em padrões – e aí o padrão é o que vale.  
 Mas vou lhe dizer como me sinto.  
*[Flui mais uma vez]*  
 Tudo que faço ou sinto – responde a um chamado, –  
 Uma gota tirada do mar.  
 Quero deitar na terra e saber.  
 Mas – se toca na terra e faz-se uma flor;  
 Se toca na mente – algo como um poema.  
*[cobrindo o rosto]*  
 Pára com isso! Me ajuda a parar com isso! (GLASPELL, 2003, p. 174-175, grifos no original)

Há pequenas diferenças entre esta fala no original em inglês e sua tradução para o português aqui transcrita. A fala em inglês soa, talvez, um pouco mais espontânea pelo fato de que a maioria dos “versos” não rimam, o que pode levar à impressão de que a rima que ocorre em somente três versos é acidental<sup>23</sup>; na tradução,

---

<sup>23</sup> Trecho original: “My love, you are going away –  
 Let me tell you how it is with me;

a primeira parte da fala parece ter um esquema rímico mais deliberado. Mas de qualquer forma, o que Claire diz a Tom em forma de poema é realmente interessante e mereceria mais do que poucas linhas de análise. Por exemplo, deve-se observar o paralelo que Claire estabelece entre fazer uma rosa e fazer um poema. Na visão da personagem, plantar uma rosa significa conformar-se à conduta feminina e restrita a que ela procura obstinadamente fugir. Já a poesia na sua concepção reflete a preocupação com a forma ou a padronização. A protagonista tenta falar mais livremente com Tom, mas fica transtornada ao se dar conta de que estava declamando “algo como um poema” no qual “o padrão é o que vale”.

Claire tenta ao máximo convencer Tom da importância de se arriscar e tentar um relacionamento mais íntimo, o que segundo a protagonista seria provavelmente a única forma de garantir que o vínculo entre eles seja mantido. A sua fala se mostra bastante entrecortada, o que no caso da personagem denota não exatamente hesitação – pois ela parece não ter dúvidas quanto ao que deseja – mas sim deixa claro que o que sente por Tom a afeta profundamente. Em uma última tentativa de convencê-lo, Claire suplica a Tom que se abra à chance de construir um relacionamento, mesmo que exista a possibilidade de perder tudo: para a protagonista, “não se conserva nada que se guarda” (GLASPELL, 2003, p. 176).

---

I want to touch you – somehow touch you once before I die –  
Let me tell you how it is with me.

I do not want to work,  
I want to be;

Do not want to make a rose or make a poem –  
Want to lie upon the earth and know.

*(Closes her eyes)*

Stop doing that! – words going into patterns;  
They do it sometimes when I let come what's there.  
Thoughts take pattern – then the pattern is the thing.  
But let me tell you how it is with me.

*(It flows again)*

All that I do or say – it is to what it comes from, –  
A drop lifted from the sea.

I want to lie upon the earth and know.

But – scratch a little dirt and make a flower;  
Scratch a little brain – something like a poem.

*(Covering her face)*

Vamos correr este risco! Talvez seja a única maneira de salvar – o que está aí. Como é que nós vamos saber? Como podemos saber? Arriscar. Arriscar tudo. De tudo que flui dentro de nós, deixar que venha à tona! Tudo que nunca pensamos em usar para criar um momento – deixar fluir em direção ao que poderia ser! Trazer tudo para a vida entre nós – ou mandar tudo para a morte! (GLASPELL, 2003, p. 176)

Tom parece tocado pela intensidade de sentimento de Claire, e enfim decide se juntar a ela. No momento de clímax, a rubrica revela que ele a segura em seus braços. Mas neste mesmo momento, os dois são interrompidos pelo som da vitrola, presumivelmente tocando na sala da casa, que invade a torre. A música versa sobre o amor convencional, e tanto Claire quanto Tom ficam perturbados pela melodia e a carga de “romantismo – que aprisiona” que traz consigo (GLASPELL, 2003, p.177). A protagonista procura desvencilhar-se do poder ideológico da canção, dizendo a Tom que o que ela deseja não é um envolvimento tradicional com ele, o que implicaria um retorno ao padrão social de comportamento que ela própria deseja evadir. Mas Claire percebe que é inútil ignorar o ideal romântico que a música expressa, e momentaneamente o que sente por Tom a faz desistir de buscar alteridade. Embora realmente comovido pelo que a protagonista lhe diz, Tom deixa claro mais uma vez que não irá se envolver com ela.

Claire: Não ouça. Não é nada. Não é isso. (*Ela teme*) Eu estou lhe dizendo – não é isso. Sim, eu sei – esse romantismo – que aprisiona. Eu sei – um lugarzinho pequeno. Mas não é isso. (*Pondo os braços ao redor de Tom – enquanto se opõe e ao mesmo tempo é seduzida por esse sentimento, por esse “isso”*) Nós vamos encontrar – o esplendor – em lugares distantes. (*Admitindo e usando o sentimento*) Ah, então deixar que seja isso! Deixar fluir. Desistir – da alteridade. Eu desisto! E nisso – talvez uma porta – que nunca encontraríamos se nos cansássemos de procurar. E se não há nada além – do que todos já sabemos, eu só digo que – vale a pena ser como todos! (*Seus braços o envolvem*) Meu amor – meu amor – esqueça seu orgulho na solidão e deixa que eu lhe dê alegria!

Tom: (*Profundamente envolvido pela paixão de Claire*) É você. (*Com angústia*) Você, essa coisa rara, intocada – não para isso – não de volta para isso – e não por mim – amante de sua solitude. (GLASPELL, 2003, p.177, grifos no original)

Quando Claire compreende que Tom não cederá, isso a desespera. Ela vai à janela e grita a seu marido que “quebre esta vitrola” e que pare a música que, a seu ver,

---

Stop *doing* that! Help me stop doing that!” (BEN-ZVI, GAINOR, 2010, p. 255-256, grifos no original)



é indecente e obscena, ameaçando se matar caso ele não o faça (GLASPELL, 2003, p. 177). Harry sobe à torre, chocado com a reação de Claire que obviamente não compreende. Ela então lhe pede que chame Dr. Emmons, “o cara da insanidade”, para subir, pois ela deseja “perguntar uma coisa a ele” (p. 178). Primeiramente pedindo que ela se comporte, Harry desce. O marido de Claire volta acompanhado de Adelaide e Dr. Emmons. Dick sobe um pouco depois. O que ocorre em seguida é um diálogo no mínimo peculiar entre a protagonista e o médico, que apresenta momentos tanto cômicos quanto extremamente angustiantes.

As rubricas indicam que o médico procura não olhar diretamente para Claire, e no que ele diz fica evidente a noção de impessoalidade e controle rígido sobre o discurso. Por exemplo, Adelaide critica a torre de Claire abertamente por seu aspecto não padrão e “disforme”; já dr. Emmons, que logicamente poderia pensar o mesmo, escolhe suas palavras com cuidado e diz: “Curioso este lugar” (GLASPELL, 2003, p.179). Quando Claire se dirige ao médico, ela profere algo que soa absurdo para Adelaide: “Deve ser muito interessante – ajudar as pessoas a enlouquecer” (p. 180). A irmã de Claire tenta manter as aparências e justificar a frase ao dizer que a protagonista “tem um jeito especial – e divertido de colocar as coisas”; o médico, por sua vez, declara calmamente que espera que não seja isto o que faz (ibid, p. 180).

Adelaide toma a liberdade de deixar claro para o médico o que pensa sobre as ações de Claire, afirmando que ela já havia ido longe demais com seus experimentos insensatos e desnecessários. A protagonista claramente se perturba por estas intromissões, e pergunta ao médico se não há alguma maneira de evitar que a irmã continue “encobrendo coisas com este falatório” (GLASPELL, 2003, p. 180). Procurando ser confortador, dr. Emmons afirma que palavras são incapazes de encobrir ou ferir qualquer coisa que existe de fato, o que leva a protagonista a concluir que ele também não a compreende. Claire não possui dúvidas de que o discurso possui um papel importante no suporte e manutenção da instituição da sanidade e supressão de comportamentos transgressores, e o afirma veemente.

Adelaide: (*Tratando o assunto como trivial*) O que eu acho é que Claire já

trabalhou demais com essas plantas. Tem alguma coisa – um tanto insensata em se transformar uma coisa em uma outra. O que precisamos é de unidade (De CLAIRE, *algo como um gemido*) Sim, querida, precisamos, sim – (Para o médico) Eu não posso dizer que acredito que se possa *re-fazer* a vida dessa maneira. Não acho que as novas espécies mereçam. Pelo menos, no caso de Claire, não acredito. Se é uma pessoa ativa, sensível –

Claire: Será que não tem um jeito dela calar a boca? Sempre – sempre encobrindo as coisas com este falatório?

Emmons: (*Confortador*) Mas ela não pode encobrir nada. Qualquer coisa que realmente exista – ela não pode ferir com palavras.

Claire: (*Olhando para o médico com brilho nos olhos*) Então você também não percebe. (*Com raiva*) Pode, pode ferir sim! Confundindo – sempre confundindo as coisas – entre nós. O que é. Impedindo o caminho – sempre – (Para EMMONS) Eu quero parar de saber! É tudo o que eu peço. Me dê a escuridão. A escuridão. Se você veio me ajudar, então me cegue!

Emmons: Você está mesmo estressada, não está? Precisamos providenciar um descanso.

Claire: Eles – negam tudo dizendo que estão ótimos; e ele – (*Olhando de lado para TOM – rapidamente desvia o olhar*) outros – negam – com medo de perder, de se perder. Nós estamos no caminho. Será que vocês não veem os restos mortais empilhados na estrada? (GLASPELL, 2003, p. 180-181)

Ao final do segundo ato, a protagonista não mais suporta a pressão sobre ela e a desilusão com Tom. Ela então se volta para Dick e o abraça, suplicando que ele fique com ela e a proteja e pedindo que lhe conceda “um lugar para esconder o rosto” (GLASPELL, 2003, p. 181). Esta ação de Claire choca a todos (menos Tom, talvez, pois ele não mais participa do diálogo e não há indicações sobre sua reação nas rubricas). Adelaide se mostra escandalizada e pede ao médico que faça uma intervenção a fim de “parar com isso” (p. 182). O médico apenas balança a cabeça de forma austera, como se já tivesse formado um diagnóstico definitivo do estado mental de Claire. Já Harry afirma à protagonista que “não há como negar” que ela está “doente” (ibid, p. 182); mas ele também finalmente percebe o envolvimento dela com Dick e tenta investir contra ele, sendo impedido pelo olhar grave do médico.

O último ato possui como cenário a estufa novamente, e as rubricas no início indicam que a ação ocorre no dia seguinte aos eventos na torre de Claire. O ato se inicia com a intromissão de Hattie, a empregada da casa, que está assustada com o comportamento alterado de Harry e que serve como uma espécie de “mensageira”, relatando o que ocorrera entre o fim do segundo ato e o começo do terceiro. Hattie conversa com Anthony, o ajudante de Claire, e lhe diz que a protagonista se trancara

no seu quarto e não permitira que ninguém, nem mesmo Tom, conversasse com ela. Tom passara a noite fora. O médico ficara até tarde na casa. Harry, furioso com Dick, fora buscar seu revólver e pretendia usá-lo contra o amante de Claire. A empregada se mostra claramente curiosa e tenta obter mais informações acerca do estado de Claire com Anthony, que fica bastante incomodado com os comentários e perguntas da personagem e se recusa a falar sobre o assunto com ela.

Pouco tempo depois aparece Dick, que entra em cena às pressas para tentar se esconder de Harry. O marido de Claire entra em seguida, o que deixa Dick encurralado na frente da porta que guarda um dos grandes experimentos de Claire, Sopro de Vida. Então surge a protagonista, impecável como afirmado na rubrica. “Da fossa eu ressurjo mais uma vez, revigorada. Isso acontece. Nada é fixo – nem mesmo a fossa”, ela afirma, também perguntando a Harry: “O que você achou de como eu diverti o especialista em doenças nervosas?” (GLASPELL, 2003, p. 186). Esta pergunta o surpreende tanto que ele não protesta quando Claire retira o revólver de suas mãos. O diálogo que ocorre entre estas três personagens é bastante cômico e melodramático. Claire se mostra irônica como ao começo do primeiro ato. Tanto Harry quanto Dick se comportam como uma dupla tradicional de marido ciumento e amante descoberto, e têm seu orgulho de homem ferido uma vez que Claire afirma que o desejo de Harry de matar seu amante – “esse cachorro imundo que a está destruindo” – é ridículo uma vez que seu envolvimento com Dick segundo ela equivale a enfiar a cabeça na lama.

Claire: Escuta, Harry. *(Se voltando para HATTIE, que está ao lado das plantas mais altas à direita, sem querer ser morta mas não querendo perder a cena)* Você agora pode arrumar o meu quarto, Hattie. *(HATTIE sai)* Se você está pensando em atirar em Dick, você não pode fazer isso enquanto ele estiver encostado naquela porta.

Anthony: Foi o que eu disse a eles, Sra. Claire. Foi isso mesmo que eu disse.

Claire: E além disso, é um tanto idiota essa sua ideia de atirar em Dick!

Harry: Eu posso ser um idiota – eu sei que você me acha um idiota – mas eu vou lhe mostrar que eu sou muito homem para –

Claire: Para se fazer de ridículo? Se eu sáísse daqui e enfiasse minha cabeça na lama, você ia pensar que tinha que atirar na lama?

Dick: *(ferido)* Isso é muito cruel.

Claire: Bem, você prefere levar um tiro?

Harry: Então você só disse isso para proteger Dick.

Claire: Eu mudo de lama para mato. *(Acenando com a cabeça para DICK)*

Mato. Se eu enfiasse minha cabeça no mato, você teria que queimar o mato?

Harry: Ah, Claire, como é que você *pode*? Quando você sabe quanto eu a amo – e como eu estou sofrendo?  
 Claire: (*Interessada*) Você está sofrendo?  
 Harry: Você não vê?  
 Claire: Eu pensei que isso pudesse – mudar alguma coisa em você.  
 Harry: Meu Deus! Você não tem coração?  
 [A porta se abre e entra TOM]  
 Claire: (*Sussurrando*) Tenho sim, eu tenho coração. (GLASPELL, 2003, p. 186-187, grifos no original)

Quando Tom aparece para se despedir, Claire reproduz a interjeição de Harry adicionada de um comentário sério mas que não deixa de ser cômico, e exclama: “Meu Deus! Você não tem coração? Você pode pelo menos esperar até que Dick leve um tiro?” (GLASPELL, 2003, p. 187). Tom vê o revólver em suas mãos e claramente teme que ela tente ferir alguém ou ela mesma. Claire o mantém afastado dela e deixa claro que as preocupações dos três homens são irrelevantes para ela, uma vez que nenhum deles – nem mesmo Tom – percebe que a forma de destruição buscada pela protagonista é a que “pode se ultrapassar” e que se encontra “onde um revólver não pode alcançar”; ainda, Claire declara: “Eu nunca vou me matar. A destruição me interessa demais para reduzi-la a um tiro” (ibid, p. 187).

Após esta afirmação, Claire ri e aponta para cada um dos três homens, dizendo como em uma brincadeira: “Um – dois – três. Todos querem sua vez. Mas por que vocês vieram aqui?” (GLASPELL, 2003, p. 188). Não é exatamente isso que se encontra no texto da peça original, no qual a protagonista parece imitar uma rima de criança e em seguida mudar o tom para questionar a intrusão dos três homens em seu espaço por conta do desejo e interesse que sentem por ela<sup>24</sup>. O texto original deixa claro este contraste entre brincadeira e seriedade. No entanto, a escolha da tradutora é interessante e consegue manter o sentido presente no original, embora a alusão à brincadeira infantil seja perdida em parte.

Anthony responde Claire com um simples “Esse lugar não é para isso”, ao que ela retruca: “Não. Esse lugar é para a destruição que pode se ultrapassar” (GLASPELL, 2003, p. 188). Logo após esta afirmação, o ajudante de Claire alerta que são onze

<sup>24</sup> Trecho original: “One – two – three. You-love-me. But why do you bring it out here?” (BEN-ZVI, GAINOR, 2010, p. 246)

horas, lembrando que ela deve ir ao quarto onde está Sopro de Vida para verificar se a planta recém florescente “se ultrapassou” (p.188). Claire pergunta como isto será possível, uma vez que Dick permanece encostado à porta do quarto sob ameaça de morte por parte de Harry. O marido de Claire então afirma irritado que não tentará matá-lo, uma vez que “Claire sempre estraga tudo” (p. 188). Esse último comentário desestabiliza a protagonista, que teme entrar no quarto e pede a Anthony que traga a planta até ela e que olhe o miolo da flor primeiro.

Anthony obedece, de forma relutante. Ao olhar o miolo, ele fica evidentemente agitado e revela que a flor rompeu os padrões estabelecidos de sua espécie e “seguir em frente”, “mais forte, mais firme” e “mais frágil” (GLASPELL, 2003, p. 190). Harry e Dick olham o miolo da flor também, e parecem impressionados com o que veem. Como um artista, Dick levanta uma das mãos para controlar a iluminação da flor e afirma que a criação de Claire é “uma forma um tanto nova. Ela – faz pensar sobre forma”; já Harry exclama que nunca viu coisa igual, comentando: “Parece ter alguma coisa viva – lá dentro” (p. 190). Nesse ínterim, Claire não demonstra reação. Harry comenta que espera que o sucesso no experimento com a planta seja o bastante para “sossegar” a protagonista, e Tom, que não havia olhado o miolo da flor mas permaneceu na estufa, diz essencialmente o mesmo. Inspirada na flor, Claire novamente recita algo como um poema, e então ordena que todos saiam.

Harry: (*Afetuosamente para CLAIRE que ainda se mantém à distância*) Então você realmente conseguiu. É, meus parabéns. É uma tremenda novidade, eu diria, e eu não tenho dúvida de que você vai ter um sucesso considerável com essa planta – as pessoas sempre gostam de alguma coisa nova. Eu estou muito feliz – depois de todo esse trabalho, eu espero que isso vá – sossegar você.

Claire: (*Baixo – como uma máquina*) Vocês todos – podem sair? (ANTHONY sai – para o cômodo ao lado)

Harry: Sim, claro que sim. Mas – ah, Claire! Você não pode ter um pouco de prazer com seu próprio trabalho? (*Ela permanece imóvel*) Emmons diz que você precisa de um longo descanso – e eu acho que ele está certo.

Tom: Isso não lhe ajuda, Claire? Deixe que seja a sua libertação. Esse – sopro do incapturável.

Claire: (*Mesmo que falando ela permanece imóvel*)

Sopro do incapturável?

Você é algo novo.

Fora?

Você foi trazida de volta.

Daqui a mil anos, quando você for uma forma repetida por muito tempo,  
 Talvez a loucura que lhe deu vida explodirá outra vez,  
 Para criar uma forma que ainda não era –  
 Para criar uma nova prisão.  
 E a isso nós chamamos de criação.  
*[Muito baixo, sem levantar a cabeça]*  
 Saiam daqui! (GLASPELL, 2003, p. 190-191)

Conforme mencionado nas rubricas, todos saem. Anthony se retira rapidamente, enquanto Dick e Harry saem de forma relutante. Tom também sai, mas logo retorna e através da porta de vidro fica observando Claire, que se aproximara de Sopro de Vida para olhar o miolo da flor. Ele então entra novamente e declara que quer construir um relacionamento com a protagonista, pois separar-se dela lhe parece inconcebível. Vale comentar aqui que Claire a princípio não demonstra interesse na proposta de Tom; ela mal reconhece sua presença, toda a sua atenção voltada para Sopro de Vida. Tom insiste e garante a ela que não irá embora: “Eu e você vamos estar juntos. Não é isso – que você queria?” (GLASPELL, 2003, p. 192). Isso parece retirá-la do transe em que se encontrava. Ela vai em direção a Tom, com braços abertos, mas para antes que ele a possa tocar e diz: “Você está tentando me trazer de volta para o que eu queria? Você está tentando me fazer desistir?” (p. 192-193).

Tom alega que a ama porque não desiste, mas ele parece ansioso em convencê-la a aceitar a relação dos dois sem contestar. Claire se mostra dividida entre o desejo de ficar com Tom e a sua busca por alteridade, que ela curiosamente acredita não serem compatíveis. A cada momento que a protagonista questiona a viabilidade de ficar com Tom, ele tenta trazê-la para si para que tenha paz e descanse, segundo ele. Por fim ele a abraça e Claire a princípio parece feliz com isso, fazendo planos de “percorrer o mundo juntos”, passar “noites inteiras nas montanhas” e ir “para o mar num pequeno barco”; no entanto, ela logo se perturba quando se dá conta de que “há outros barcos em outros mares” (GLASPELL, 2003, p. 194).

Segue-se então um diálogo tenso entre Tom e a protagonista. Pouco a pouco, Tom vai abandonando sua posição contemplativa e um tanto tímida e se mostrando controlador. Suas tentativas de manter Claire consigo eram ao começo traduzidas em falas de caráter carinhoso como “vem para mim” e “Assim – agora descansa”

(GLASPELL, 2003, p. 192-193). À medida que Claire se mostra cada vez mais perturbada, ele muda sua estratégia e passa a dar ordens. “Não vá onde não podemos ir”, ele diz, afirmando que a protagonista deve se contentar com o relacionamento que possui com ele pois “Tem que ser assim” (p.195). Quando a protagonista resiste, Tom lhe pergunta o que lhe resta “se não se entrega ao que há entre nós” (p. 195). Claire expressa o desejo de buscar pelos “sonhos que ainda não sonhamos”, o que faz Tom indagar se seu amor por ele é real (ibid, p. 195).

Tom: O que lhe resta, se você não se entrega ao que há entre nós?

Claire: O que me resta? Há os sonhos que ainda não sonhamos. Aquela forma fluida se alongando – (*Ela segue este pensamento por instantes, mas, como que cegamente se aproxima de TOM*) Eu estou exausta. Sozinha. Com medo. (*Ele a abraça, acalutando. Mas ela se afasta*) E porque nós estamos cansados – solitários – e com medo, nós desistimos por aqui. Não ultrapassamos – para onde você está impedindo o caminho.

Tom: Então você não me ama?

Claire: Eu estou lutando por minha chance. Eu não sei – que chance. (*Ela é atraída pela outra chance, por Sopro de Vida. Ela olha o núcleo da flor como se olhasse através do que está por ser capturado. E através dessa vida que acaba de nascer brota a verdade que ela entoa*)

Eu chafurdei na lama,

Eu sou regada por sonhos que estão por vir.

Eu fui tão baixo onde as palavras nem alcançam.

Eu nunca me encobri sob meu medo

E o chamei de solidão – E o chamei de Deus.

Somente na vida que espera eu confiei.

[*Com esforço, ela levanta os olhos para Tom*]

E você é o único que nunca me ameaçou. (GLASPELL, 2003, p. 195)

Aqui novamente há uma quebra formal, uma vez que Claire parece estar recitando um poema ao final de sua fala. É importante fazer uma observação sobre a última frase transcrita no trecho acima. No texto original em inglês encontra-se a seguinte afirmação de Claire acerca de Tom: “And only you have ever threatened me” (BEN-ZVI, GAINOR, 2010, p. 265). Uma tradução adequada deveria ser algo semelhante a “E apenas você sempre me ameaçou”. No entanto, a frase como foi de fato traduzida (“E você é o único que nunca me ameaçou”) não corresponde ao sentido original e poderia até mesmo levar a uma compreensão diferente da peça. Para a análise feita neste trabalho, será também levado em conta o texto original em inglês.

Após a fala de Claire, Tom afirma que irá de fato ameaçá-la e impedir que ela



vá aonde – a seu ver – não é possível ir. De forma ríspida, ele declara que ela lhe pertence e que não permitirá que ela vá além e faça algo que na sua opinião irá machucá-la. A protagonista parece ceder momentaneamente, mas estremece quando ouve de Tom que ele irá mantê-la segura. Este termo usado por ele leva Claire a rebelar-se, dando-se conta de que é Tom que realmente a está impedindo de seguir em frente em sua busca por libertação. Ela sente-se angustiada com esta constatação, o que fica evidenciado por sua fala entrecortada na qual frases como “ocupa todo o espaço – tem que haver uma saída” se repetem como um refrão (GLASPELL, 2003, p.196).

Tom: (*Se aproximando dela, e agora com mais força*) E eu vou lhe ameaçar. Eu estou aqui para não deixar que vá onde eu sei que não pode ir. Você está tentando o que não podemos. [...] Você é minha, e fica comigo! (*Ríspido*) Está me ouvindo? Você fica comigo!

Claire: (*Sua cabeça no peito de TOM, em êxtase de descanso*) E você pode ficar comigo?

Tom: Posso, meu amor, e vou! Comigo você estará – segura.

Claire: (*Perturbada pela palavra, levantando a cabeça com dificuldade*) Segura?

Tom: (*Fazendo-a relaxar outra vez*) Confia em mim, Claire.

Claire: (*Sem levantar a cabeça, ela se volta para ver Sopro de Vida*) E eu posso confiar – no que já é? (*Subitamente ela empurra TOM com violência*) Não! Eu vou me despeçar na luta para –

Tom: Para quê, Claire?

Claire: Para não me deter com o pretexto de que já tenho o que quero. (*Em fúria*) Eu vou viver na baixeza – na baixeza – para que eu – ou ninguém – nunca me detenha com a ideia de que é só isso que se pode ter. Eu prefiro ser o vapor que vem do esterco do que uma coisa chamada de bela! (*Com extrema lucidez*) Agora eu sei quem você é. É você que sufoca o sopro de vida. Imagem da beleza – você ocupa todo o espaço – tem que haver uma saída. (*Em agonia*) Ah, justamente você – ocupa todo o espaço – tem que haver uma saída. Meu amor! Logo você que – (*O toca com as mãos*) Deixa eu lhe dizer uma coisa. Nunca o amor foi tão forte quanto o meu por você! Você sabe disso? Pois saiba! Saiba agora! (*Seus braços envolvem o pescoço de TOM*) Horas com você – eu daria minha vida para tê-las! Justamente você – (*Ele poderia afrouxar as mãos de CLAIRE, pois não consegue respirar. Mas quando ela percebe que o está sufocando, essa percepção é como um fogo que se alastra até a última paixão*) É você. É você. (GLASPELL, 2003, p.196-197, grifos no original)

O clímax do ato é o assassinato de Tom por Claire. Atormentada, ela o envolve com seus braços e professa seu amor por ele, mas logo em seguida começa a sufocá-lo. Ele tenta se libertar fracamente, mas a resistência que oferece impulsiona Claire a segurá-lo com mais força. A protagonista lhe diz “Você é demais! Você não é suficiente”

e grita “Sopro de Vida! Meu presente – para você” (GLASPELL, 2003, p. 197). Em seguida, ela empurra Tom para fora de cena com “uma força que ela nunca teve”, segundo a rubrica, que também menciona o som do estilhaçar de vidros (ibid, p. 197). A morte de Tom deixa Claire completamente alterada, como se ela não soubesse onde está e o que está fazendo. Ela segura a arma de Harry sem cuidado e atira para o alto na direção da abertura de ventilação no teto de vidro.

O som do tiro traz Harry, Dick e Anthony para a estufa. Ao ver o corpo de Tom, Harry e Dick verificam que ele está de fato morto. Observando o estado de Claire, a reação de Harry é de desespero, e ele se pergunta como pode “salvá-la” agora (GLASPELL, 2003, p. 198). Apesar de inerte, Claire esboça prazer em estar “fora”: na rubrica, há a informação de que ela se surpreende como uma criança presenciando algo novo e bom (ibid, p. 198). Ao final do ato, Anthony tenta convencê-la a continuar seus experimentos, alegando que ela consegue fazer qualquer coisa. No entanto, Claire já se encontra um passo adiante e não mais se preocupa com suas plantas. O que ela faz em seguida é entoar um hino religioso famoso na época, mas que serve para causar mais uma quebra formal. A peça termina, de forma impactante, com este hino.

Claire: Fora. (*Como que testando seu novo lugar*)  
 Mais perto,  
 [*Sua voz tentando alcançar algo*]  
 Mais perto –  
 (*Voz quase lá*)  
 – Meu Deus,  
 (*Alcançando para sua própria surpresa*)  
 De vós,  
 (*Soprando as palavras*)  
 Mais perto – de Vós,  
 Mesmo que seja –  
 (*Gira levemente a cabeça em direção ao morto tão amado, volta-se mecanicamente em outra direção*)  
 Uma cruz  
 Que –  
 (*Baixa a cabeça*)  
 Me eleva;  
 (*Erguendo novamente a cabeça – cantando*)  
 Ainda assim minha música estará  
 Mais perto, meu – (GLASPELL, 2003, p. 199)

#### 4.1.2 SOBRE AS MONTAGENS: RECEPÇÃO DA CRÍTICA

*O Limiar* foi produzido pela primeira vez em 1921 pelos Provincetown Players, dirigido pelo marido de Glaspell e com a atuação da famosa atriz Margaret Wycherly no papel de Claire Archer. Ben-Zvi (2005) relata que esta primeira produção teve uma recepção mista por parte da crítica, que oscilava entre adulação e uma postura extremamente negativa, e menciona exemplos. Weed Dickinson afirmou que a peça era incompreensível e que apenas agradaria ao público do Greenwich Village que não se importasse em assistir a algo sem sentido. Já Alexander Woolcott escreveu em um artigo virulento que Claire Archer é uma mulher extremamente desagradável da qual todo homem sensato deveria fugir, perguntando-se como é possível que Tom, Harry e Dick consigam suportá-la. Além de deixar claro que não apreciou as quebras formais, o crítico também declarou que a peça somente poderia ser compreendida por um neurologista ou por uma mulher tão insana quanto a própria protagonista.

Havia muitos, como Stephen Rathbun e Kenneth Macgowan, que enalteciam a peça e destacavam suas qualidades. Mas é interessante observar que, mesmo analisando *O Limiar* de forma positiva, estes críticos permaneciam um tanto atônitos frente à obra. Rathbun declarou que a peça talvez se tornaria um clássico em um ou dois séculos; já Macgowan denominou *O Limiar* “a peça mais difícil que um americano e talvez um europeu já escreveu” (apud BEN-ZVI, 2005, p. 248, tradução nossa<sup>25</sup>). Ben-Zvi também destaca que nenhum artigo de crítica da época da primeira produção realmente compreendeu a faceta política de *O Limiar*, com exceção de uma crítica anônima e uma escrita por Ruth Hale – esta última não por coincidência membro de grupos feministas como *Heterodoxy* e os de Lucy Stone.

Gainor (2007) escreve que o jornal local *Greenwich Villager* dedicou quatro edições semanais a discussões de *O Limiar* e publicou uma série de matérias sobre a peça, que iam desde visões de colunistas (que não eram parte do meio crítico) e

---

<sup>25</sup> Trecho original: “in his opening night review, [Kenneth Macgowan] calls the work ‘the most difficult play that any American and perhaps any European has ever written... Take ‘When We Dead Awaken’ and the most devious play by Strindberg and go beyond it into dizzying distances and fogging depths and you have got very little closer to The Verge.’”

expectadores a análises de diversos “filósofos” anônimos convidados a assistir à peça e comentá-la a partir de vários aspectos. Estas análises reproduzidas no jornal incluíam a perspectiva de um “poeta”, um(a) “filósofo(a) feminista” e um(a) “filósofo(a) anarquista”. Os comentários do “poeta” versavam sobre o uso inovador da linguagem na peça; o(a) “filósofo(a) feminista” concentrou-se na mensagem que Glaspell estaria transmitindo, enquanto o(a) “filósofo(a) anarquista” fez observações sobre o contexto social a que a peça aludia e a mistura de realismo e simbolismo presente nela. Na opinião de Gainor, todos os filósofos poderiam ter sido a mesma pessoa, que desejava apresentar um ponto de vista mais completo e abrangente sobre a obra.

Ozieblio (2012) observa que as resenhas sobre a segunda produção da peça quatro anos depois em Londres seguiram o padrão estabelecido pelos críticos norteamericanos. Havia aqueles como James Agate que consideravam *O Limiar* uma grande peça, enquanto outros a descartaram como “o retrato de uma louca que não chegava a convencer” (OZIEBLIO, 2012, p. 24, tradução nossa<sup>26</sup>). Também segundo Ozieblio (2012), foi publicada uma crítica anônima no jornal *Daily Telegraph* elogiando a peça de Glaspell como o triunfo desta escritora, que foi capaz de fazer o público aceitar Claire “como aquela pessoa sem igual cuja visão é clara, e cujas palavras, embora transcendentais, são sinceras e verdadeiras” (p. 24, tradução nossa<sup>27</sup>).

É importante observar que *O Limiar* foi produzido em Londres pela companhia experimental *Pioneer Players*, conduzida pela atriz e diretora Edith Craig, e que contou com a atuação de Sybil Thorndike, uma atriz renomada na época. Ozieblio (2012) comenta que Craig revelou a Thorndike que considerava *O Limiar* uma peça de difícil compreensão, mas que a escolheu para seu teatro uma vez que “era uma obra de um poder tão descomunal que se pode considerar una obra prima” (p. 24, tradução

---

<sup>26</sup> Trecho original: “Las reseñas se centraron en la temática de la obra más que en la puesta en escena, y siguieron el patrón establecido por los críticos neoyorquinos de 1921: el prestigioso James Agate opinó categóricamente que se trataba de una gran obra —«a great play»— (1926: 98), mientras que otros vieron únicamente el retrato de una loca que no llegaba a convencer.”

<sup>27</sup> Trecho original citado por Ozieblio: “Herein is Miss Glaspell’s triumph, that she makes you accept Claire as that one person in a million whose vision is clear, and whose speech, howsoever transcendental, is sincere and true.”

nossa<sup>28</sup>). Thorndike era da opinião de que a peça de Glaspell era mais simbólica que realista, e entendia Claire não como uma mulher louca mas sim como alguém que se atrevia a expressar uma nova perspectiva sobre a vida. Além disso, a atriz afirmava sobre o final polêmico da peça “que Claire, ao estrangular Tom, está tentando chegar a uma verdade existencial mais profunda e que, portanto, se trata de um ato afirmativo e positivo” (OZIEBLIO, 2012, p. 24, tradução nossa).<sup>29</sup>

Segundo Ozieblío (2012), as obras de Glaspell, incluindo *O Limiar*, foram relegadas ao silêncio e esquecimento por cerca de cinquenta anos, começando a ser resgatadas por escritoras e teóricas feministas a partir das décadas de 1970 e 1980 e novamente produzidas. Houve algumas montagens de *O Limiar* desde então, porém a resposta da crítica ainda permanece aparentemente dividida. E, em entrevista publicada *online* em 2016, a escritora Noelia Hernandez-Real comenta que as montagens relativamente mais recentes das peças de Glaspell parecem ser feitas apenas em pequenos teatros de caráter experimental, e que a Broadway norte-americana ainda não se mostra pronta para recebê-las<sup>30</sup>.

Em 1991, a universidade de Brigham no Reino Unido produziu *O Limiar*. Críticas sobre esta produção não são de fácil acesso; o que é possível encontrar mais prontamente é a sua menção breve no trabalho de Ozieblío (2012). A peça foi novamente produzida no Reino Unido duas vezes seguidas em 1996, a primeira delas no Orange Theatre em Richmond e a outra na universidade de Glasgow por ocasião de

---

<sup>28</sup> Trecho original: “Según Sybil Thorndike, Edith Craig, aunque admitía que *The Verge* era una obra difícil de entender, la eligió para su teatro puesto que ‘era una obra de um poder tan descomunal que se puede considerar una obra maestra’ (citado en Cummins, 1925).”

<sup>29</sup> Trecho original: “Por su parte, Thorndike interpretaba la obra como simbólica más que realista, y admiraba a Glaspell por su intento de alcanzar lo intangible; para ella, Claire, lejos de ser una loca, se atrevía, como lo hicieron Cristo o Buda, a expresar una nueva visión de la vida. En cuanto al desenlace de la obra, que tantos consideran negativo, Thorndike entiende que Claire, al estrangular a Tom, está intentando llegar a una verdad existencial más profunda y que, por lo tanto, se trata de un acto afirmativo y positivo.”

<sup>30</sup> Trecho original: “I agree that, in general terms, US 1920s audiences were not that much ready for Glaspell, and that also explains why, even today, only little, daring companies in the US produce Glaspell now. It seems a hundred years later Broadway is not ready for Glaspell yet”. Disponível em: <https://miranda.revues.org/9501>

uma conferência dedicada a trabalhos sobre Susan Glaspell. De acordo com Gainor (2007), a montagem na universidade de Glasgow oferecia uma interpretação pós-moderna da obra, enquanto a montagem no Orange Theatre pendia para uma representação realista que não agradou muito à crítica. Na opinião de Gainor, “nenhuma das performances foi capaz de transmitir completamente a tensão entre formas que integra o drama” (2007, p. 168, tradução nossa<sup>31</sup>).

A produção recente mais conhecida de *O Limiar* é provavelmente a que ocorreu em 2009 em Nova Iorque, dirigida por Alice Reagan e apresentada pelo grupo *Performance Lab 115* no Ontological-Hysteric Theater. Para esta produção, a diretora utilizou o texto da peça de forma livre, aglutinando os três atos em um só e fazendo várias alterações, a mais marcante delas sendo a inclusão da projeção de vídeos de flores desabrochando para acompanhar a performance. Ela também optou por retirar algumas personagens e modificar outras – Anthony, por exemplo, torna-se Antoinette, o que do ponto de vista de uma adaptação é uma escolha interessante. Além disso, Reagan fez algumas ligeiras mudanças no cenário (um alçapão que levava a um cômodo na estufa foi trocado por uma escadaria).

As críticas sobre a montagem foram mistas. Claudia Larocco, escrevendo para o jornal *New York Times*, comentou que a projeção de vídeos e os gestos bruscos da atriz interpretando Claire ficaram pesados, mas elogiou a produção e seu objetivo de revitalizar a peça de Glaspell e trazer a noção de novas possibilidades ao teatro. Segundo Larocco, a característica mais marcante da peça é a impossibilidade de reduzi-la a uma análise literal ou breve. “Tal irredutibilidade é a mensagem feminista que tem mais ressonância hoje, e ela ganha amplo espaço da diretora Alice Reagan e do *Performance Lab 115*, que está encenando *O Limiar*” (tradução nossa<sup>32</sup>).

Por outro lado, no site *Timeout*, que se identifica como um guia de eventos na cidade de Nova Iorque, os editores publicaram um texto brevíssimo mas bastante

---

<sup>31</sup> Trecho original: “It appeared that neither performance was able to convey fully the tension between forms integral to the drama.”

<sup>32</sup> Trecho original: “Such irreducibility is the more resonant feminist message today, and it is given full room to breathe by the director Alice Reagan and Performance Lab 115, which is performing ‘The Verge’.” Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/11/10/theater/reviews/10verge.html>.

negativo sobre a montagem. Com um título que pode ser traduzido para o português como “The Verge: maratona da esquisitice modernista de Glaspell brota no Ontological” (tradução nossa<sup>33</sup>), a montagem foi classificada com duas estrelas e criticada como exagerada e ineficaz. O que chama a atenção é o fato de que, na opinião dos editores, a produção não foi bem-sucedida porque a peça de Glaspell é estranha demais. Os editores escrevem: “O problema é a peça de Glaspell, uma tragédia maluca que começa excêntrica e bruscamente dá uma virada na direção de angústia expressionista” (tradução nossa<sup>34</sup>); eles também afirmam que a diretora e sua companhia não estavam preparados para lidar com *O Limiar*.

Em 2015, a peça foi encenada pela primeira vez no Provincetown Theater localizado na cidade de Cape Cod, onde Glaspell e seu marido haviam residido. Em crítica publicada online no site do jornal local *Cape Cod Times*, Kathi Scrizzi comenta sobre a importância deste evento e elogia as atuações e o cenário utilizado, mas faz algumas ressalvas relevantes. A jornalista faz questão de deixar claro que o co-diretor da montagem editou e adaptou o roteiro originalmente escrito por Glaspell porque o considerou “fascinante mas desconcertante demais em algumas partes do diálogo” (tradução nossa<sup>35</sup>). E, como se escrevesse uma versão um pouco mais branda da crítica extremamente negativa de Alexander Woolcott em 1921, Scrizzi também se pergunta como é possível que Dick, Harry, Tom, Adelaide e Elizabeth queiram manter contato íntimo com alguém tão desagradável e intransigente como Claire.

Se houve outras montagens de *O Limiar* após a ocorrida em Cape Cod, estas provavelmente ocorreram em teatros muito pequenos ou foram produzidas por grupos universitários não muito representativos, de forma que encontrar referências ou textos

---

<sup>33</sup> Título original: “The Verge: Susan Glaspell’s modernist weird-athon sprouts at the Ontological”.

<sup>34</sup> Trecho original: “The problem is Glaspell’s play, a nutty tragedy that starts out as screwball and takes a sharp left into expressionist angst — the tonal shifts happen at such breakneck speed, Reagan and her seemingly unprepared company get collective whiplash.” Disponível em: <https://www.timeout.com/newyork/theater/the-verge>

<sup>35</sup> Trecho original: “Co-director Nathan Butera trimmed and adapted the script for this local debut after he and Vasello found the original script fascinating but too off-putting in some of its dialogue.” Disponível em: <http://www.capecodtimes.com/article/20151116/CCOLBARKER/151119607>



críticos sobre elas não é fácil. O que se pode compreender pelo mencionado das montagens mais recentes é que, mesmo após mais de noventa anos desde sua primeira produção, *O Limiar* permanece uma peça que divide a crítica – que ainda não parece preparada para recebê-la. A proposta de Glaspell de trazer ao palco um realismo que quase beira à farça aliado a diálogos e cenários expressionistas é ainda vista por muitos como “estranha” e “desconcertante”. E ainda há críticos, como Scrizzi em 2015, que admitem não compreender Claire e sua busca pela quebra de padrões.

#### 4.2 “A ÚNICA CHANCE PARA A SANIDADE”? UMA ANÁLISE POSSÍVEL

Sander (2007) propõe que os três atos da peça são caracterizados por uma ação de invasão do espaço de Claire seguida de uma expulsão, e o primeiro ato exemplifica isto de maneira muito clara. Como visto anteriormente, a estufa – o espaço estritamente controlado pela protagonista – é invadido por Harry, que convida Tom, Dick e Elizabeth a fazê-lo também. À invasão física segue uma invasão psicológica, na qual Harry e Elizabeth questionam e pressionam Claire acerca de sua conduta e motivação. O que ocorre em seguida é a expulsão violenta dos invasores: a protagonista não mais suporta a pressão e até tenta agredir Elizabeth fisicamente. Nesta análise, é possível perceber que as ações de Claire durante o primeiro ato são de fato uma reação ao comportamento invasivo de Harry e Elizabeth.

É durante o primeiro ato que Claire deixa clara a sua concepção de sanidade, sendo possível analisá-la a partir das proposições teóricas de escritoras feministas. Para Claire, a sanidade consiste em um padrão de comportamento estabelecido socialmente, ao qual todos devem se conformar caso não queiram ser submetidos a duros questionamentos e até tratamentos médicos forçados. A análise da loucura/sanidade elaborada por French (1986) corrobora esta visão: de acordo com a escritora, a loucura se configura como todo aquele comportamentamento que desvia da norma socialmente estabelecida para determinados grupos de indivíduos.

No contexto da peça, era esperado de uma mulher casada dos anos 1920 que se comportasse de maneira submissa, obedecendo a seu marido e se ocupando

exclusivamente de sua função de esposa e mãe na esfera privada. Na visão de Claire, esta exigência é desesperadora uma vez que lhe impede de usar seu potencial criativo. A personagem acredita que o único modo de alcançar a libertação é através da ruptura total e violenta deste padrão de comportamento “normal”, que ela sabiamente associa à instituição da sanidade. O primeiro ato de *O Limiar* inclui diversos paralelos e metáforas ligados ao conceito de sanidade/loucura, e é importante dedicar-lhes mais atenção.

Em primeiro lugar, deve-se analisar a personagem de Claire em relação às três personagens masculinas com quem mais tem contato, ou seja, Harry, Dick e Tom. Se Claire é movida pela busca por libertação do padrão construtivo da sanidade, cujo prelúdio se dá através dos seus experimentos com plantas, é possível dizer que as três personagens masculinas em alguma medida representam a manutenção deste padrão. O marido de Claire é a personificação do conformismo e do senso comum: ele é um homem “bem-ajustado”, que está satisfeito com sua vida e que considera perigoso o comportamento de sua esposa. Já Dick, um artista de vanguarda, também se comporta de forma tradicional apesar de seu posicionamento “transgressor”. Ele assume o papel convencional do amante discreto junto a Claire, e se sente desconfortável com o seu comportamento não-padrão e seus experimentos. Por outro lado, Tom é o menos convencional dos três homens e o que mais se assemelha a Claire. Ele escolheu abandonar uma posição social e financeira confortável para “meditar sobre alguma coisa” (GLASPELL, 2003, p. 131) e expressa pontos de vista que destoam do que Harry e Dick afirmam. No entanto, ele também vê os objetivos de Claire como perigosos. Segundo ele, a protagonista deve ser impedida de tentar o “grande salto”: romper com a sanidade e procurar uma porta no outro lado da destruição.

Ao ser forçada a discutir e justificar seus experimentos com plantas, Claire explicita o que entende por sanidade e menciona a situação do pós-guerra como um tipo de caso relacionado. Na perspectiva da personagem, a Primeira Guerra Mundial (“uma tremenda chance”) veio a abalar completamente a estrutura da sociedade da época mas não houve mudanças definitivas após o fim do conflito. Ela afirma que as normas de conduta previamente existentes foram rapidamente retomadas, e que os focos de “insanidade” deixados não consistem em uma “loucura – que ultrapassa”

(GLASPELL, 2003, p. 138). Em outras palavras, a protagonista acredita que o potencial de uma guerra que poderia ter levado a transformações sociais profundas não foi aproveitado, uma vez que a grande maioria apoiou a volta do *status quo*.

Gainor (2007) comenta que a peça de Glaspell, assim como outras produções literárias escritas após a Primeira Guerra Mundial, “reflete a profunda resposta da era ao caos e destruição deste evento cataclísmico” (p. 147, tradução nossa<sup>36</sup>). Segundo a escritora, obras literárias desta época não versavam necessariamente sobre o conflito armado em si, mas demonstravam sua clara influência sobre diversos aspectos da vida social. Ainda de acordo com Gainor (2007), pode-se analisar a postura iconoclasta e rebelde de Claire como relacionada à proposta modernista em termos de sua rejeição de formas de expressão já bem consolidadas. Nesse sentido, Claire Archer é uma artista modernista por excelência, que deseja desenvolver ao máximo seu poder criativo e se libertar de todos os padrões constritivos e já bem estabelecidos.

A fala extensa de Claire demonstra como ela conecta os eventos ao seu redor, da sublimidade da Guerra à inconsequência de um ovo quebrado, com a sua noção maior da necessidade de transcender confinamentos de todo tipo a fim de alcançar uma ligação à vida mais verdadeira. O algo novo pelo qual Claire clama reflete a força revolucionária do modernism em si, com sua perturbação em formas teatrais, literárias, artísticas e culturais que rejeitavam a estase e o torpor em modos dominantes de expressão. (GAINOR, 2007, p. 155, tradução nossa<sup>37</sup>)

É também possível compreender a inquietação da protagonista como relacionada à posição da mulher após o sufrágio. Lembrando que Glaspell possuía contato com o grupo feminista *Heterodoxy*, pode-se dizer que esta hipótese é coerente.

---

<sup>36</sup> Trecho original: “Moreover, *The Verge* stands as one of many literary works, written soon after the end of World War I, that reflects the era’s profound response to the chaos and destruction of this cataclysmic event. As cultural critics such as Loren Baritz and Frederick J. Hoffman argue, much of the writing of the 1920s, the ‘postwar decade’, shares sensibilities shaped by the war and its aftermath. It is not so much that these works are about the war per se but that they depict its impact on countless aspects of postwar life.”

<sup>37</sup> Trecho original: “Claire’s extended speech here demonstrates how she connects the events around her, from the sublimity of the war to the inconsequentiality of a smashed egg, with her overarching sense of the need to transcend strictures of all kinds to achieve a truer connection to life. The newness that Claire calls for reflects the revolutionary force of modernism itself, with its upheaval in theatrical, literary, artistic, and other cultural forms that rejected the stasis and torpor in dominant modes of expression.”

Segundo Ben-Zvi (2005), *O Limiar* faz referência à frustração das feministas no período após a Primeira Guerra, que perceberam que a concessão do sufrágio não acarretou mudanças para a vida das mulheres (p. 249). A perturbação de Claire e seu conflito com Elizabeth é, nesse sentido, a representação do choque entre a geração de mulheres “libertadas” do pós-guerra e as sufragistas que haviam lutado por independência econômica e representatividade social desde a segunda metade do século anterior e que viram seus esforços e conquistas reduzidos a pouco mais do que um discurso vazio sobre a libertação da mulher após a concessão do direito ao voto.

Elizabeth é uma moça no início da idade adulta, que foi “preparada para o seu lugar na vida” e que não compartilha as preocupações de sua mãe com a busca por alteridade. Pelo contrário: sua reação ao trabalho e objetivo de Claire é de total estranhamento, e ela afirma que os experimentos da protagonista equivalem a “fazer por fazer” e que acredita haver algo errado em procurar romper padrões (GLASPELL, 2003, p. 154). É igualmente interessante observar a metáfora da flor e sua relação com Elizabeth. Claire afirma mais de uma vez que não está cultivando flores perfeitas e melhores, como sua filha presume. Seus experimentos possuem justamente o objetivo de romper o padrão da flor “perfeita”, a fim de que outras combinações sejam criadas. Ao final do ato, a protagonista se dirige a Elizabeth e a chama de “flor tão perfeita” (p. 155). Ou seja, Claire associa Elizabeth a uma personificação do padrão da “normalidade” que tanto lhe causa angústia. Para a protagonista, sua filha está tão bem adaptada à instituição da sanidade que não percebe que está aprisionada.

Ainda, pode-se citar o paralelo estabelecido entre Elizabeth e Vinha da Beira, uma das criações de Claire. A Vinha da Beira é uma trepadeira incomum, mas que segundo Claire não alcançou a alteridade e será por este motivo destruída. Já Elizabeth é também um ser gerado por Claire que ela tenta “destruir” um pouco mais do que metaforicamente. A moça, “uma flor tão perfeita”, representa tudo contra o qual a protagonista se debate e luta. Assim, o fato de que Claire decide atingir Elizabeth utilizando a Vinha da Beira (que arranca da terra) fortalece o vínculo simbólico entre elas: da mesma forma que a trepadeira é um fracasso para Claire por não ter

transcendido os padrões da espécie, sua filha também é um fracasso seu por ser uma pessoa tão bem adaptada ao seu “lugar na vida” que em momento algum questiona.

Quanto ao fracasso de Claire como mãe, é importante deixar claro que a protagonista não aceita a concepção de maternidade como é socialmente construída. Em momento algum ela apoia noções de amor incondicional e sacrifício materno. Fica evidente no decorrer da peça que a protagonista sente-se desconfortável quando em contato com a filha porque a jovem tanto não compreende quanto rejeita a sua busca por libertação, o que gradualmente se torna insuportável para ela. É verdade que Claire se comporta como se tivesse fracassado com Elizabeth, mas não exatamente da maneira socialmente esperada de uma mãe. Pode-se dizer que Claire enxerga a maternidade em si como uma experiência fracassada pois incapaz de trazer libertação.

Ao tentar agredir Elizabeth fisicamente com a Vinha da Beira, Claire é vista como louca por seu marido. Essa ação da protagonista de fato a distancia da conduta exigida de uma mulher: na visão patriarcal de Harry, ela não tem motivo algum para agir como o fez, mas, ainda que houvesse alguma razão clara, seria seu dever conter sua angústia e continuar desempenhando seu papel de mãe e esposa de forma eficiente. Em seu livro sobre distúrbios mentais de mulheres, Chesler (2005) aponta que a loucura pode ser definida como o desempenho do papel feminino desvalorizado socialmente ou a rejeição do estereótipo de papel sexual, e que mulheres consideradas loucas – seja por manifestações “femininas” como depressão e tentativas de suicídio ou por comportamentos que destoam do esperado delas – agem sem respaldo social. Claire não é depressiva; pelo contrário, ela toma a iniciativa e faz algo que a distancia do padrão de comportamento feminino. A protagonista rejeita sua filha (uma moça supostamente tão boa e “educada”) com violência, e por isso é considerada louca.

Já o segundo ato destoa um pouco do padrão de invasão e expulsão proposto por Sander (2007). Há certamente uma invasão, mas é possível contestar a presença de uma expulsão. Harry e Adelaide invadem o espaço de Claire ao subirem à torre especificamente para confrontá-la e fazer pressão para que reconheça que agiu de forma irracional e retorne à “normalidade”. Como visto anteriormente, Adelaide e Harry também estão convencidos de que Claire está sofrendo de um distúrbio mental e deve

se submeter a um tratamento médico com um especialista. O comportamento destas duas personagens deixa a protagonista visivelmente transtornada. Porém, ao final do ato Claire não expulsa os invasores como o fez no primeiro.

Adelaide, ainda mais do que Elizabeth, representa a conformidade ao padrão de comportamento feminino de que deseja tanto escapar. A irmã se comporta como a esposa e mãe “perfeita”, ocupando todo o seu tempo para cuidar de sua família. Uma vez que não consegue conceber uma existência feminina que não seja regida pelas necessidades de outros, ela acredita que a protagonista está agindo de forma irracional e egoísta e exige que ela pare e se comporte como a mulher “que foi destinada a ser” (GLASPELL, 2003, p. 158). É durante o diálogo tenso com Adelaide que Claire se refere novamente à noção de loucura. O que Adelaide entende por loucura é a fuga irracional ao padrão e à noção de “unidade”, o que, assim como a torre que não é redonda, constitui uma aberração. Já Claire afirma que a loucura é “a única chance para a sanidade” (p. 164). Como mencionado anteriormente, ela compreende a loucura como o rompimento necessário do padrão opressivo de comportamento “normal”. E, enquanto reconhece o isolamento que suas ações iconoclastas causam, a protagonista o vê como o ato de trocar a fechadura que garante que sua sanidade mental seja minimamente preservada das invasões das demais personagens.

A protagonista se mostra claramente angustiada com a pressão que sofre e com o fato de que não é possível convencer Tom a começar um relacionamento com ela – uma vez que a sombra do romantismo convencional se faz presente e não permite que nenhum deles se esqueça do que provavelmente os aguarda. Ao perceber que Tom não cederá, Claire ordena a Harry que quebre a vitrola tocando a música romântica que tanto a perturba por sua carga de significado; e, quando Harry sobe assustado à torre, ela lhe diz que quer conversar com Dr. Emmons e pedir-lhe que a ajude. No entanto, o que a protagonista realmente deseja consiste em perguntar ao médico como ele consegue “ajudar as pessoas a enlouquecer” e se ele pode auxiliá-la a “sair” da sanidade aprisionadora (GLASPELL, 2003, p.180).

Claire não se sente confortável dentro do padrão social de sanidade, e pede ao médico que a ajude a buscar alguma libertação através da loucura – o que é inútil uma

vez que na peça Dr. Emmons representa a instituição médica, que não tem interesse algum em promover quaisquer atos de transgressão. No final do segundo ato, a protagonista abraça Dick e suplica que ele a proteja: “Assim – me abraça. Fica comigo. Tem pena de mim. Você vai ter pena de mim. Qualquer coisa – tudo – que me deixe ser nada” (p.182). Assim sendo, Claire não parece realmente expulsar os invasores no fim do segundo ato. Ela aparentemente está tentando se afastar da sanidade a todo custo, mas talvez não através de uma expulsão como o que é observado nos outros dois atos.

A reação de Dr. Emmons ao pedido de Claire é interessante de ser analisada. Enquanto conversa com a protagonista, a personagem assume a postura impessoal da autoridade médica, evitando olhar diretamente para ela e medindo suas palavras: todas as suas falas denotam distanciamento e controle. E, após ouvir o pedido de Claire para que a ajude a enlouquecer e se livrar da angústia de ser forçada a viver segundo o padrão de comportamento “normal”, Dr. Emmons comenta que ela está “muito estressada” e que é preciso “providenciar um descanso” (GLASPELL, 2003, p. 181). Isto pode remeter à noção de cura pelo descanso, tratamento médico da histeria que era muito comum durante o século XIX e que provavelmente não teria desaparecido por completo no começo do século XX<sup>38</sup>. Por outro lado, a afirmação de Emmons pode simplesmente se referir ao internamento em uma instituição psiquiátrica, na qual Claire seria forçada a “descansar” e esquecer sua busca por libertação.

O terceiro ato também pode ser compreendido através da lógica da invasão seguida de expulsão. Ao perceber que Tom, o homem que ama, é também aquele que quer impedi-la de buscar por libertação a todo custo e que abertamente se mostra pronto para controlá-la, Claire o mata. O assassinato de Tom, então, pode ser visto como uma reação da protagonista ao seu comportamento opressivo. Mas o terceiro ato é muito mais denso e não deve ser simplesmente resumido em uma frase ou duas. É

---

<sup>38</sup> Basta lembrar o romance *Mrs. Dalloway*, escrito por Virginia Woolf e originalmente publicado em 1925, no qual a personagem de Dr. Holmes essencialmente receita o tratamento da cura pelo descanso ao soldado Septimus Warren Smith, que se encontrava mentalmente transtornado ao voltar da Primeira Guerra.



importante analisar o discurso simbólico que o permeia, a fim de que todas as nuances sejam destacadas e uma visão mais completa seja oferecida neste trabalho.

O terceiro ato se inicia com a invasão da estufa por Dick, Harry e Tom – o primeiro e o segundo ocupados no desempenho de seus papéis de marido traído e enciumado e amante descoberto, respectivamente, e o último supostamente desejando se despedir de Claire mas também tentando interferir no seu trabalho. A presença dos três é indesejada no local, e isso fica evidente quando Claire declara em tom jocoso: “Um – dois – três. Todos querem sua vez. Mas por que vocês vieram aqui?” (GLASPELL, 2003, p. 188). A fala da protagonista também aponta para o interesse que os três homens têm por ela. No original em inglês, fica ainda mais claro que Claire reconhece que Tom, Harry e Dick estão envolvidos romanticamente com ela e esperam um comportamento específico de sua parte, o que para ela é completamente inapropriado – principalmente porque os três estão invadindo seu espaço. Como Anthony afirma seriamente: “Esse lugar não é para isso” (ibid, p. 188).

Claire faz pouco caso da conduta dos três homens. Ela vê o ciúme de Harry e seu desejo de matar seu amante como fúteis e sem sentido, uma vez que seu envolvimento com Dick não significa muito para ela. Como apontado pelas rubricas, Dick fica chocado ao ouvi-la se referir ao relacionamento dos dois como o mesmo que enfiar a cabeça na lama, algo nem um pouco idealizado. Além de demonstrar que ela não possui a conduta tradicional de uma amante que se entrega a um amor ou desejo proibido (o que evidentemente está em conflito com a expectativa de Dick sobre ela), tal comparação de Claire também sugere que a protagonista pensa de uma forma mais prática. Como se pode concluir, Claire vê a sua relação com Dick como um mero experimento que não foi bem-sucedido pois não levou a uma libertação real.

Claire toma Dick, um amigo da família, como amante em uma tentativa de escapar de uma estrutura social que limita sua liberdade de ação, porém essa entrega se torna uma armadilha para Claire. Dick, o artista, o amigo e amante anticonvencional, enche-se de vaidade ao ser escolhido pela fascinante Claire. Ele imediatamente a toma como mais um *affair* temporário, e assim, passa a fazer o confortável papel do amante convencional em uma comédia romântica. Dick não oferece a Claire uma alternativa que possa afastá-la do desgastado padrão que já não pode suportar. Ao contrário, ele admite seu erro ao fugir do marido traído, seguindo assim o roteiro da comédia que quer encenar. Nas

mãos de Dick, Claire torna-se um objeto a ser descartado quando conveniente, o que faz de sua tentativa de transgressão um fracasso, já que é levada a incorporar um papel tão convencional e tão opressivo quanto os demais, isto é, o papel de adúltera ou de prostituta. (SANDER, 2007, p. 79)

Claire também rejeita a preocupação de Tom, que temia que a arma que ela segurava seria utilizada para ferir alguém ou a ela mesma. A protagonista declara não ter desejo algum de cometer suicídio, que acredita ser uma forma vazia de auto-destruição. Ela deixa isso bem claro: “Eu nunca vou me matar. A destruição me interessa demais para reduzi-la a um tiro” (GLASPELL, 2003, p. 187). Segundo ela, o tipo de destruição que lhe interessa realmente é o que chega até “onde um revólver não pode alcançar” (ibid, p. 187). Aqui novamente vem à tona o tema da destruição, introduzido ao início da peça. Angustiada pelas limitações inerentes ao seu papel de gênero, Claire acredita que apenas a ruptura destes padrões prestabelecidos oferece alguma esperança de libertação e mudança. Mas é importante observar que a protagonista é bem específica quanto ao que constitui um ato destrutivo que pode abrir portas para o desconhecido. Assim como a Primeira Guerra foi uma destruição que na sua visão não levou a mudança alguma, a conduta tradicional de Harry e Dick também o é. E ela fica surpresa que até mesmo Tom não compreende isso.

O grande acontecimento do ato é o desabrochar de Sopro de Vida, sinalizando a conclusão do maior experimento de Claire – que ela espera ser bem sucedido. É interessante observar que, quando se constata que a planta de fato ultrapassou os padrões de sua espécie, a reação de cada um dos três homens difere bastante da esboçada pela protagonista. Harry a congratula pelo sucesso obtido com a “novidade” da planta, esperando que isso a possa “sossegar”; Dick observa a planta esteticamente; Tom tenta convencê-la de que o “sopro do incapturável” da planta deve lhe ajudar e ser sua “libertação” (GLASPELL, 2003, p. 191). Claire, por outro lado, sem se mover recita algo como um poema se referindo à flor e ordena em voz baixa que todos saiam.

O que Claire “declama” é realmente interessante, e não apenas por se tratar de mais uma quebra formal na peça que se dá através da introdução de versos no diálogo. A protagonista, se dirigindo a Sopro de Vida, afirma que a planta é “algo novo”; que não apenas está fora dos padrões mas também “foi trazida de volta” (GLASPELL, 2003, p.

191). Ao final, ela professa o desejo que a planta novamente quebre os padrões de sua forma quando esta se tornar estabelecida – assim criando uma nova prisão a ser quebrada. Isto, a seu ver, “é o que chamamos criação” (ibid, p. 191). Este conceito de criação como o estabelecimento e rompimento de padrões, em uma sucessão ininterrupta, revela o que Claire entende por destruição e por que ela insiste tanto que atos destrutivos devem “se ultrapassar”. Para Claire, criar algo invariavelmente implica fixar padrões – que no entanto devem ser quebrados ao se tornarem estáticos. O que ela realmente deseja alcançar é essa forma de renovação incessante.

Todos os três homens saem, como ordenado por Claire, mas Tom é o único que volta e invade a estufa mais uma vez. Ele vem para declarar seu amor e garantir à protagonista que não irá embora, e se mostra cada vez mais insistente quando percebe que ela não mais está interessada em desistir de sua busca por libertação para ficar com ele. Tom presume, da mesma maneira que Harry, que o sucesso obtido por Claire com *Sopro de Vida* deve ser o suficiente para acalmá-la e fazê-la voltar à normalidade. E, quando a protagonista deixa claro que isso não ocorrerá, ele se revela possessivo e controlador. Tom exclama ríspidamente “Você é minha, e fica comigo!” (GLASPELL, 2003, p. 196). Claire parece dividida entre seu desejo de ficar com Tom e sua busca por libertação. Ao final, ela percebe que os dois são completamente incompatíveis, pois o relacionamento que ele lhe propõe está ainda baseado no ideal convencional de amor romântico que a protagonista reconhece ser aprisionador.

Como no segundo ato, Claire deixa bem claro que não acredita que o amor romântico tradicional seja libertador. Todos os planos idílicos que a protagonista faz com Tom não são nem um pouco originais, como ela própria reconhece rapidamente. Passar noites nas montanhas, ir para o mar em um pequeno barco – tudo isso se encaixa no padrão do relacionamento de amor cortês e idealizado, que exige dela a entrega absoluta e submissão ao homem que ama e que irá protegê-la e mantê-la “segura”, como Tom o afirma (GLASPELL, 2003, p. 196). Ao lhe oferecer seu amor, Tom está de fato tentando manter Claire presa no padrão da normalidade através do desempenho de seu papel de gênero em um relacionamento amoroso com ele.

No último monólogo “poético” da peça, Claire deixa claro que Tom é o único que sempre ameaçou seu desejo de se libertar de padrões sociais. Isto a angustia, e ela o mata ao mesmo tempo que confessa seu amor por ele. “Você é *demais*! Você não é *suficiente*” é o que ela diz a Tom enquanto o sufoca (GLASPELL, 2003, p. 197, grifos no original). Segundo Ben-Zvi (2005), esta frase expressa o sentimento de angústia de Claire ao perceber que Tom tanto se revela como alguém que está ali para impedi-la de ir além quanto deixa claro que ele não a compreende realmente. Assim, Tom Edgeworthy, aquele que deveria ser digno de acompanhar Claire em sua jornada além do limiar, se mostra como um experimento fracassado (da mesma forma que Vinha da Beira) ao tentar arrastar Claire de volta para o papel de gênero que procura escapar.

O assassinato de Tom é seguido de uma mudança dramática no comportamento de Claire. Ela parece atônita e quase completamente indiferente a todos, respondendo alguns questionamentos de Harry de forma lacônica e expressando apenas uma vaga surpresa por estar “fora”. É como se a protagonista se visse como estando além das normas sociais, o que significa que a angústia e o sofrimento que há pouco sentia não mais a tocam. Isso explica por que ela não mais possui interesse em continuar seus experimentos; tendo rompido os laços que a prendiam na sanidade, a própria Claire atravessou o limiar. Para Harry, ela foi tão longe que está além de qualquer salvação. A histeria consolidou-se em loucura, e o marido de Claire agora acredita que ela não pode mais ser “consertada” por um médico: Emmons não pode ajudá-la desta vez.

O fechamento da peça é polêmico. Há diversas interpretações possíveis, como Gainor (2007) observa. Escritoras como Barbara Ozieblio veem no final de *O Limiar* um triunfo para Claire, interpretando que ela agora é de alguma maneira seu próprio Deus e se encontra acima de pressões sociais. Há também aquelas como Ben-Zvi (2005) que argumentam que os últimos acontecimentos da peça apontam para um encerramento trágico para a protagonista, que enlouquece ao constatar que não é possível manter sua integridade psicológica dentro dos padrões prestabelecidos de sanidade e papel de gênero. Na opinião de Gainor (2007), o final da peça é profundamente irônico, uma vez que “a evocação final por Claire de um emblema da igreja protestante aponta para

a completa impossibilidade de escapar do patriarcado”; a autora também menciona outra peça de uma contemporânea de Glaspell em que o mesmo tipo de final se observa (GAINOR, 2007, p. 163, tradução nossa<sup>39</sup>).

Mesmo quando se encontra supostamente livre do padrão da sanidade que rompera através de suas ações, Claire não consegue deixar a linguagem fortemente ideológica com a qual conviveu durante toda a sua vida. E é a metáfora religiosa do sacrifício purificador que ela evoca. A protagonista entoia o hino cuja temática principal é esta (o carregar de uma “cruz” de sofrimento que aproxima os fiéis de Deus), embora seja possível dizer que ela o utiliza para aludir ao sacrifício do seu amor por Tom e à toda a angústia que sentira em sua busca por libertação. Na visão de Claire, o seu sofrimento a purifica e a aproxima de um ideal de perfeição divina. Neste sentido, Claire novamente revela um conceito não tradicional do divino, mas é importante observar que a definição da protagonista está ainda disposta pela linguagem convencional.

Como outras autoras, pode-se perguntar: estaria Claire realmente livre do papel de gênero que procurou a tanto custo romper? Seria possível que a loucura lhe trouxesse paz e liberdade? Neste trabalho, não se está buscando a perspectiva original de Glaspell ao escrever *O Limiar*. A pesquisa desenvolvida aqui não incluiu a leitura minuciosa dos diários e anotações pessoais da dramaturga, portanto não se pode realmente discutir seu posicionamento acerca do final da peça. No entanto, uma análise do contexto pode trazer informações valiosas para elaborar uma resposta à questão. No âmbito social da Nova Inglaterra na década de 1920, uma mulher que como Claire cometesse tamanho ato de rebeldia dificilmente se livraria de um diagnóstico de loucura e de um tratamento médico à altura de sua transgressão. Enclausurada em um sanatório, ela seria gradativamente destituída de sua integridade física e moral e vista de forma desumanizada.

---

<sup>39</sup> Trecho original: “Claire’s final evocation of an emblem of the Protestant Church points toward the ultimate inescapability of patriarchy, much as Treadwell’s *Machinal* soon would show the ongoing power of male social systems, including the church, over the central female character, even at the moment of her death.”

Sendo assim, o que de fato torna Claire livre? Em termos concretos, seu marido ainda detém o poder de decisão acerca de seu destino, e a qualquer momento ele pode escolher deixá-la em uma instituição psiquiátrica. Não é difícil imaginar que ele faria exatamente isso. Porém, é plausível pensar que Claire acredita estar livre porque suas ações transgressoras a afastam do padrão aprisionador do seu papel de gênero tanto quanto é possível fazê-lo. Como no segundo ato, Claire se encontra isolada na torre de sua mente. A fechadura foi trocada e ninguém pode entrar, mas a protagonista tampouco pode sair. A liberdade proporcionada pela loucura consiste em uma última alternativa, que isola a protagonista do mundo exterior e lhe permite preservar intacta uma parte de sua integridade psicológica – ainda que esta seja muito pequena.

#### 4.3 A LOUCA QUE OUSOU SAIR DO SÓTÃO: A EXPERIÊNCIA DE CLAIRE

Como mencionado anteriormente, *O Limiar* teve uma recepção mista por parte da crítica contemporânea, que se dividiu entre elogios um tanto superficiais e acusações sobre o suposto aspecto insano e incompreensível da obra. Segundo Sander (2007), *O Limiar* foi considerado pela crítica da época de suas primeiras montagens como uma das peças mais radicais produzidas por Glaspell, sendo ela inovadora tanto em relação aos aspectos formais quanto à temática abordada. Também de acordo com esta autora, a peça foi mal compreendida na época de sua primeira produção, uma vez que as ações da protagonista foram reduzidas a uma expressão patológica ou a algo inexplicável<sup>40</sup>. Ou seja, mesmo quando a peça foi enaltecida pela

---

<sup>40</sup> Esse não é um caso isolado. Como mais um exemplo, vale lembrar que, quando publicou seu conto “O Papel de Parede Amarelo”, a escritora e ativista Charlotte Perkins Gilman teve uma recepção da crítica semelhante à que Glaspell teria décadas depois com *O Limiar*. O conto de Gilman, que trazia uma análise mordaz do tratamento vigente da histeria, foi interpretado por muitos como uma representação literal da degeneração mental de uma mulher. Os aspectos simbólicos da obra e a crítica social nele contida foram largamente ignorados, e o conto foi descrito por críticos como um relato preciso de um caso clínico ou algo “terrível demais” para ser publicado. A própria autora comenta sobre a recepção do conto em um pequeno ensaio intitulado “Why I Wrote ‘The Yellow Wallpaper’?” (“Por que eu escrevi ‘O Papel de Parede Amarelo’?” – sem tradução para o português).

crítica, a motivação de Claire foi majoritariamente descartada como incompreensível ao mesmo tempo que seu sofrimento mental e experiência foram ignorados.

Seja para enaltecer, seja para desaprovar a peça de Glaspell, os primeiros críticos de *O Limiar* concentraram exclusivamente na performance de sua protagonista, uma mulher de infinitas variedades que parece ter monopolizado sua atenção. Claire Archer é construída como uma personagem agressiva, submissa, divertida, violenta, afetuosa em uma alternância que pode ser desconcertante para os que buscam a coerência. Suas ideias e seus projetos podem parecer tanto incompreensíveis quanto fascinantes [...] Fascinados por Claire, vários críticos que celebraram a peça de Glaspell a despreveram como “extraordinariamente precisa e penetrante”, tendo lido em *O Limiar* “a história de uma ideia fixa que conduz a protagonista à insanidade”, ou “um estudo psicológico da demência”, “um excelente retrato de uma neurastênica”, “um estudo objetivo dos caprichos das mulheres levados ao extremo da loucura”. Tal fascínio por esta protagonista de gestos imprevisíveis, descrita como “uma figura gigantesca neste mundo”, parece ter encoberto tudo que está à sua volta no palco de Glaspell. A centralidade de Claire Archer é inquestionável, no entanto, a peça não constitui um monólogo no deserto, e mesmo que assim fosse, o calor da areia e a monotonia do cenário teriam de ser considerados. Claire não está só no palco, mas cercada de vários personagens ativos e falantes, mesmo que mais comuns e menos atraentes do que a protagonista. Ao dirigir um intenso foco exclusivamente na direção de Claire, os críticos não só suprimiram ou neutralizaram a ação dos demais personagens como também reduziram a protagonista e a peça de Glaspell a um espetáculo que tem historicamente deleitado o público: o espetáculo da loucura da mulher. (SANDER, 2007, p.67)

Escrevendo mais de sessenta anos após a primeira encenação da peça e pouco mais de trinta anos após a morte de Glaspell, Bigsby (1983) possui uma análise consideravelmente mais profunda que algumas outras que a precederam. Por exemplo, ele reconhece o aspecto simbólico da peça, que foge a um realismo estrito, bem como relaciona as preocupações de Claire com o contexto social da época. No entanto, o autor ainda assim parece não ter compreendido diversos aspectos de *O Limiar*, em especial no que diz respeito à personagem Claire Archer. Bigsby (1983) declara que a peça, embora interessante, é imperfeita e pretensiosa, e que sofre de um excesso de palavras – o que ele acredita ser causado pela tendência da parte de sua autora de incluir poesia no teatro a fim de expressar ideias abstratas ou aspirações (p.33). Ele também parece ver a busca de Claire por libertação do papel de gênero que a oprime como a tentativa de trazer à tona uma realidade sem “valores morais”.



Claire brinca com a ideia de se matar e realmente mata Tom porque o amor dele ameaça uma forma de estase. Ela o estrangula, destruindo através da possessão. É uma forma de barroco metafísico, não completamente diferente das peças que Edward Albee escreveria quarenta anos depois.

Claramente Glaspell se posiciona de forma crítica em relação a Claire, que se recolhe em uma torre, que consegue imaginar um mundo na completa ausência de valores morais, que rompe os laços entre ela e seus pares, que defende a causa da beleza pura acima da consciência ética, que busca por altruísmo com um egoísmo romântico tão feroz que isso destrói ela mesma e aqueles a seu redor. (BIGSBY, 1983, p. 32, tradução nossa<sup>41</sup>)

Primeiramente, é necessário comentar que a afirmação de Bigsby abordando a opinião hipotética de Glaspell acerca da personagem que criara acaba por revelar muito mais sobre o ponto de vista pessoal do crítico do que ele próprio provavelmente pensava expressar. O fato de que é importante para Bigsby que Glaspell tivesse condenado sua personagem aponta para o desconforto que ele possivelmente sentia perante a peça, assim como outros antes dele. Bigsby demonstra a necessidade de condenar a “irracionalidade” de Claire como pré-requisito para analisar a peça, usando o argumento de que Susan Glaspell “certamente” concordaria com ele – um crítico que aparentemente não havia estudado a fundo as peças da autora e que tampouco conhecia a sua vida ou sua biografia o bastante para fazer este tipo de afirmação. Como relata Ben-Zvi (2005), Glaspell não condenava Claire (como o presumia Bigsby); em uma anotação sobre a peça, ela escreveu que a personagem possui uma visão clara sobre a vida e que se encontra no limiar assim como suas plantas, “talvez louca – talvez mais sã do que ousemos ser” (p. 239, tradução nossa<sup>42</sup>).

---

<sup>41</sup> Trecho original: “Claire toys with the idea of killing herself and actually does kill Tom because his love threatens a form of stasis. She throttles him, destroying by possession. It is a form of metaphysical baroque, not entirely unlike the plays that Edward Albee was to write forty years later.

Clearly Glaspell is critical of Claire who retreats into a tower, who is able to envisage a world entirely bereft of moral values, who cuts the links between herself and her fellow men, who advances the cause of ultimate beauty above that of ethical consciousness, who searches for selflessness with a romantic egotism so fierce that it destroys herself and those who surround her.”

<sup>42</sup> Texto original da anotação de Glaspell: “The story of a woman’s adventure out of forms molded for us. In her experiment with plants she sees that they sometimes break themselves up, because something in them knows they can’t go farther. Two acts of the play are in the greenhouse where she comes to see that these explosions may be expulsion of birth. She sees life with a clarity which leaves no satisfaction in which to rest. Like her plants she is on the verge – perhaps insane – perhaps saner than we dare to be.”

Além disso, diversos termos utilizados pelo crítico apontam para as possíveis limitações de sua análise. Bigsby comenta que “Claire brinca com a ideia de se matar”, o que não é realmente correto uma vez que a protagonista evidencia no decorrer da peça que acredita que o suicídio é um tipo fútil de (auto)destruição que não deseja para si: “Eu nunca vou me matar”, ela declara (GLASPELL, 2003, p. 187). Bigsby também emprega conceitos como os de “ausência de valores morais” e “beleza absoluta acima da consciência ética”, que podem de fato ser provenientes de uma perspectiva crítica e filosófica mas acabam por ecoar um julgamento não de todo diferente do que o que personagens como a de Adelaide expressam na peça. O crítico, assim como a irmã de Claire, parece defender o ponto de vista de que a busca de Claire por libertação do seu papel de gênero implica ferir a si própria e a todos a seu redor, em uma trágica tentativa anárquica de romper um arranjo social que (como ele parece sugerir) é perfeitamente coerente e não deve ser abalado.

A experiência de Claire, enquanto transfiguração literária da experiência de mulheres na sociedade estadunidense da década de 1920, foi mal interpretada uma vez que os críticos dessa época pareciam geralmente pouco dispostos em analisar a construção ficcional de tal experiência nos diálogos e cenários da peça. E é certo que muitas das análises de críticos contemporâneos também se mostraram superficiais, tendendo a apresentar a peça de forma literal ou resumir muitos de seus aspectos. *O Limiar*, como visto, é uma peça construída por um discurso profundamente simbólico que dificilmente pode ser resumido a uma visão simplificada.

De acordo com Ben-Zvi (2005), as mudanças súbitas entre realidade e níveis simbólicos bem como as estratégias expressionistas utilizadas por Glaspell certamente causaram estranhamento: “isso é o problema de uma peça tentando mostrar tanto a superfície quanto a realidade interior” (p. 248, tradução nossa<sup>43</sup>). Mas também é importante mencionar que alguns dos que criticaram a peça o fizeram porque o tema abordado (e a maneira como foi abordado) lhes causava desconforto. Em sua

---

<sup>43</sup> Trecho original: “It is true that the play’s shifts from realistic to symbolic levels are often too jarring, the gears sounding too loudly as Claire goes from talking about breakfast to talking about destruction, but this is the problem of a play trying to show both surface and inner reality.”

autobiografia publicada em 1939, Hutch Hapgood taxou *O Limiar* de “uma expressão de feminismo meio louco”. O escritor também deixou claro seu desprezo pelos membros do grupo *Heterodoxy*, que segundo ele era formado por mulheres inteligentes, mas que insistiam na “mentira vital” sobre a opressão de mulheres por homens e por esse motivo haviam acolhido a peça de Glaspell e criado uma espécie de culto em volta dela (apud BEN-ZVI, 2005, p. 249, tradução nossa<sup>44</sup>).

Seria um tanto ingênuo afirmar que o gênero dos críticos e o teor de suas análises não têm relação. Como mencionado anteriormente, as análises feitas por críticos contemporâneos do gênero masculino pareciam em sua maioria apresentar a peça de forma reducionista, ora compreendendo mal suas implicações políticas, ora descartando-a como insana ou incompreensível. Por outro lado, a peça parece ter sido melhor recebida e compreendida por mulheres, mesmo que algumas tivessem feito ressalvas quanto à obra. Basta lembrar Ruth Hale e Sybil Thorndike. Sobre a leitura de obras literárias de mulheres, Kolodny (1980) discorre sobre a influência do gênero de quem as lê. A escritora defende que o gênero dos leitores justifica algumas de suas escolhas de caráter interpretativo. Esta também parece ser a opinião de Sander (2007), quando afirma que “só se lê o que se quer”: críticos tanto podem demonstrar falta de preparo para compreender a perspectiva de uma mulher quanto uma recusa em fazê-lo (p. 42). Não se deseja concluir que apenas mulheres são plenamente capazes de compreender obras escritas por membros do seu gênero. Porém, não seria implausível afirmar que anos de socialização possuem um impacto profundo sobre a compreensão de um indivíduo acerca de uma vivência socialmente desvalorizada que não é a sua.

Certamente, Claire é uma personagem complexa que não pode ser facilmente explicada em algumas frases. A protagonista possui mais de uma faceta, e todas elas merecem ser analisadas. Ela se apresenta como uma mulher que possui um desejo grande de desenvolver seu poder criativo, e é obcecada pela quebra de padrões

---

<sup>44</sup> Trecho original: “Hutch Hapgood’s embittered reaction to *The Verge* – ‘an expression of half-mad feminism’ – grows out of his equal distaste for *Heterodoxy* and independent women in general. He writes in his 1939 autobiography, ‘This club was composed of women, many of them of force, character, and intelligence, but all of them shunted on the sliding path from the early suffrage movement into the passionate excesses of feminism, in which the ‘vital lie’ was developed, that men had consciously oppressed women since the beginning of time, enslaved and exploited them.”

aprisionadores. Seu raciocínio, longe de ser incompreensível ou insano, é perfeitamente lúcido. Claire utiliza uma linguagem bastante irônica em diversos momentos, e parece compreender o comportamento das demais personagens melhor do que elas mesmas. O seu discurso e conduta normalizados e reproduzidos milhares de vezes de maneira quase automática não escapam a Claire: ela reconhece o padrão pelo que ele é. E, ao mesmo tempo em que expressa sua angústia e sofrimento, a protagonista também revela sua força.

A pressão exercida pelas demais personagens perturba Claire profundamente, e ela reconhece que a sanidade como é socialmente disposta demanda obediência e conformidade. Ela testa os limites do padrão da sanidade, e faz experimentos em sua própria vida. A protagonista toma seu amigo e hóspede como amante, renega sua filha violentamente e tenta construir um relacionamento com Tom. Ao final, ela reconhece que aquele que parecia melhor compreendê-la desejava mantê-la presa ao desempenho do papel tradicional de amante tanto quanto Dick ou Harry, e o mata. Esta última transgressão a leva a atravessar o limiar da sanidade: Claire é vista pelos outros como estando além de qualquer salvação, e ela mesma pensa estar “fora”.

Em mais de um momento na peça, Claire deixa claro acreditar que a ruptura violenta é necessária para garantir que padrões já bem estabelecidos e estáticos sejam renovados. Esta é sua concepção de loucura: a destruição que abre espaço para que algo novo e vivo surja. Na visão da protagonista, a loucura se apresenta como “a única chance para a sanidade” (GLASPELL, 2003, p. 164), uma vez que somente a ruptura completa do padrão social de conformidade proporciona aos indivíduos a liberdade para criar novos arranjos. E nesse sentido, Claire é bastante radical. Ela tenta romper com as demandas e expectativas de seu papel de gênero e, como uma artista modernista, busca até mesmo se libertar das amarras formais da linguagem. No entanto, ela não possui poder institucional para tomar as rédeas de sua vida e sozinha construir uma outra existência. A sua libertação pela loucura se assemelha mais a uma forma de autopreservação, isolando-a permanentemente do mundo opressivo a seu redor.

É interessante observar que Claire de fato vai contra todas as recomendações e exigências de todos, e a despeito da desaprovação e resistência que encontra ela

segue obstinadamente com seus objetivos – mesmo que sofra com isso. Harry, Dick, Tom, Adelaide e até Elizabeth colocam obstáculos à busca de Claire por libertação, e a todo momento impõem limites a sua expressão. Harry vê a esposa como histérica e afirma várias vezes que ela está indo longe demais. Apesar de supostamente mais transgressor, o que Dick quer é ter Claire como uma amante tradicional. Tom entende a angústia que Claire sente, mas ele também tem expectativas claras acerca de como ela deve agir e ao final da peça revela seu desejo de que ela desista dos seus planos e se junte a ele obedientemente. E quanto a Adelaide e Elizabeth, ambas são retratos fiéis do desempenho do papel de gênero que Claire tanto condena como limitante; como mulheres, elas são tão socialmente impotentes quanto a protagonista, mas de forma inconsciente ou automática reproduzem o discurso dominante e a pressionam.

Como afirma Chesler (2005), a loucura pode ser classificada como a plena realização do papel de gênero feminino socialmente desvalorizado ou a rejeição violenta deste. Nessa perspectiva, a loucura de Claire Archer certamente se encaixa na última categoria. A protagonista de *O Limiar* não é depressiva ou tradicionalmente histérica. Ela não se conforma com o fato de que, como mulher, deve abrir mão ou “perder” sua identidade para “ganhar” apoio, amor ou reconhecimento, mas tampouco sofre calada. Claire compreende o peso das palavras de Adelaide quando esta afirma que seria melhor se a irmã “saísse de si mesma e entrasse na vida de outras pessoas” (GLASPELL, 2003, p. 158-159). E, embora não sem sofrimento, ela se rebela.

Claire se recusa a ser “a mulher que [ela] deve ser” (GLASPELL, 2003, p. 158). Para ela, a noção de desempenhar o papel construtivo e prestabelecido de mãe, esposa e amante que põe todos antes de si é angustiante. E é interessante contrastar sua postura com a de Tom. Como Claire, ele também se sente desconfortável com as expectativas provenientes de sua socialização, e tenta escapar como pode: larga o negócio lucrativo deixado por seu pai e viaja constantemente para lugares distantes para refletir. No entanto, há duas diferenças marcantes. Em primeiro lugar, Tom parece se contentar com o fato de que seu pensamento não é o da maioria e crê que “[s]ó o nosso espírito pode nos levar a algum outro lugar, lá fora” (p.137). Nisso, ele difere completamente de Claire. Em segundo lugar, deve-se notar que a recusa de Tom em se

assentar na vida não é patologizada como ocorre no caso da protagonista. Por exemplo, embora Harry veja as preocupações de ambos como estranhas, no seu ponto de vista a angústia de sua esposa é irracional e doentia ao passo que Tom é apenas um excêntrico cujas ações não fazem sentido.

De fato, ao final da peça Claire se distanciou tanto quanto podia da instituição da sanidade e do padrão de comportamento tradicionalmente feminino, e é isso que leva todos a vê-la como louca. Inclusive ela mesma se imagina “fora”. Voltando às metáforas mencionadas por Felski (2003), não é difícil chegar à conclusão de que nenhuma delas realmente se presta a uma análise da experiência da protagonista de *O Limiar* – fato este que a própria Felski comenta que pode ocorrer em análises literárias. Claire não é identificada como negra, tampouco apresenta o lar e as relações com outras mulheres como fonte de apoio. Pelo contrário, o seu relacionamento com sua irmã e filha é extremamente conturbado. Da mesma maneira, a protagonista não almeja ser uma mulher mascarada. Embora questione padrões e seu papel de gênero, a protagonista não está tentando subverter ou brincar com eles: ela quer destruí-los.

Também seria inadequado reduzir Claire à figura da louca no sótão, que se encontra enclausurada e cuja revolta somente pode se expressar através da histeria ou loucura. É verdade que a protagonista tem plena ciência do seu próprio confinamento decorrente da obrigação de cumprir seu papel de gênero para ser considerada “sã”, e esse conhecimento a afeta e transtorna profundamente. Porém, ela não se limita a sofrer calada. A revolta de Claire vai além da histeria: ela não somente se angustia com a enorme pressão para que se encaixe perfeitamente no padrão de conduta feminina, mas também tenta mudar o rumo de sua vida. Claire busca ativamente por libertação. Mesmo que sua liberdade final seja trágica ou incompleta, não há como negar que ela tenha feito tudo que uma mulher poderia fazer sem respaldo social.

Tendo como inspiração a análise de Felski (2003), pode-se apresentar uma metáfora diferente para compreender a protagonista de *O Limiar*. Seria possível, então, considerar Claire Archer como a louca que ousou não se recolher obedientemente no sótão. Ela é uma mulher extremamente inteligente e sensível – esta última não como qualidade “feminina”, mas sim no sentido de que ela possui uma percepção profunda

acerca da sociedade em que vive. Seu raciocínio é bastante elaborado, e seu uso da linguagem é sofisticado e por muitas vezes irônico. Ao invés de se limitar a expressar sua rebeldia e sofrimento como um subtexto, Claire imagina uma existência diferente e corajosamente luta para criá-la. Um a um, ela corta os vínculos que a prendem à sanidade em busca de algo novo e livre que surja da destruição.

Quando Claire finalmente compreende que Tom é apenas mais um que exige que ela se conforme ao seu papel de gênero (e siga a conduta convencional da entrega romântica, mais especificamente), ela comete o derradeiro ato de expulsão e o mata. Louca, ela agora se encontra “fora” das expectativas sociais. Seu destino é incerto e sua libertação é questionável; afinal, seu marido pode facilmente decidir abandoná-la em um hospício a qualquer momento. Porém, não se pode esquecer que a protagonista foi, de fato, tão longe quanto poderia ter ido. Se é verdade que sua loucura a isola e prende na torre de sua mente, também é importante observar que não houve falta de esforço por parte dela para que sua vida fosse diferente. Claire Archer ativamente tenta estilhaçar a porta que a mantém presa ao seu papel de gênero; infelizmente, seus atos individuais de revolta apenas lhe garantem a troca definitiva da fechadura.



## 5 CONCLUSÃO

Conforme visto, *O Limiar* de Susan Glaspell é uma peça cujo tema principal é a relação que a protagonista mantém com a dicotomia loucura/sanidade – sendo abordadas nesse tema a angústia que a imposição do comportamento feminino normal lhe causa e sua convicção de que apenas a destruição da norma tornaria possível uma libertação real. Foi objetivo do presente trabalho a elaboração de uma análise contextualizada da condição de Claire Archer, a protagonista da peça, e da sua loucura, tendo como base a teorização feminista acerca dos distúrbios mentais das mulheres. No entanto, compreende-se que a análise da loucura em *O Limiar* não se esgota no produto deste trabalho. A peça de Glaspell é realmente rica e complexa, e diversos outros trabalhos de maior densidade ou refinamento poderiam ser desenvolvidos a partir dela. Ademais, é preciso salientar novamente que a análise feita no presente trabalho representa apenas uma das diversas perspectivas possíveis.

Glaspell retrata vividamente a opressão e angústia da mulher de classe média da década de 1920 em *O Limiar*. Claire Archer é mostrada como uma mulher complexa e sensível e nem um pouco conformista, transtornada com a pressão incessante para que ela se torne “a mulher que foi destinada a ser” (GLASPELL, 2003, p. 158): em outras palavras, que ela seja uma mulher altruísta, uma anfitriã perfeita, uma mãe e esposa dedicada e uma amante que “se entrega” ao homem amado. Porém, Claire se recusa a ouvir a voz da tradição. Ela não deseja ser como sua irmã Adelaide, uma mulher que vive tão ocupada em servir (gratuitamente) à sua família e desempenhar o papel feminino sem hesitar que ela não mais possui capacidade de contestá-lo e diferenciar sua vontade da imposição social, e que apesar disso está convencida de que “possui liberdade” – para fazer precisamente aquilo que lhe é exigido.

A protagonista não acredita que os papéis de gênero e os padrões estáticos de comportamento possam ser subvertidos e remoldados. Apenas a destruição deles possibilita o surgimento de algo novo. Corajosamente a protagonista rompe, um por um, os laços que a prendem na sanidade – e que a identificam socialmente como mulher. Claire se nega a primar pelo bem-estar de seu marido e hóspedes e deixar, em uma

demonstração tão feminina de desapego e sacrifício, que uma nevasca destrua todo o seu trabalho; ela renega sua filha, que da mesma forma que Adelaide foi incorporada plenamente à sociedade patriarcal e é mais uma representação da pressão exercida sobre ela para que aceite o papel “natural” de mulher submissa; e, por final, ela se recusa a desistir de sua busca por libertação e submeter-se à vontade de Tom, o homem que ama, e o mata a despeito do amor que sente por ele.

Porém, vale lembrar que *O Limiar* é muito mais que isso. O risco que se corre ao fazer análises da peça é a limitação ao estudo da protagonista e sua loucura, como se a obra fosse apenas uma exposição da trágica luta de Claire ou, nas palavras de Sander (2007), “um monólogo no deserto” (p. 67). Claire não está sozinha no palco: embora menos interessantes e densas que a protagonista, as demais personagens são de extrema relevância. Da mesma forma, os diálogos da peça contêm inúmeras referências históricas que merecem ser estudadas. Além disso, o uso da linguagem na obra é realmente inovador e revela a influência do expressionismo alemão.

Ao contrário do que pensa Harry, a angústia de Claire não é uma histeria sem sentido ou motivação. Ela não possui tudo como ele afirma – falta-lhe a liberdade mínima para escolher um rumo diferente daquele socialmente prestabelecido. E suas ações por vezes aparentemente exageradas ou gratuitas são na realidade uma resposta à conduta invasiva das outras personagens. Do primeiro ao último ato, pode-se analisar a conduta de Claire através da análise do nível de pressão que as demais personagens exercem sobre ela. No fim do primeiro ato, ela literalmente expulsa sua filha da estufa porque não consegue mais suportar as cobranças, da parte da moça e do marido, para que explique e defenda a relevância de seu trabalho com plantas. A crise “histórica” da protagonista no segundo ato pode muito bem ser compreendida como consequência da intervenção de Harry e Adelaide e da impossibilidade de um relacionamento com Tom. E, no último ato, a expulsão e assassinato de Tom por Claire é um reflexo da tentativa dele de controlá-la.

*O Limiar* é também uma peça rica em uma linguagem simbólica. Como visto, Glaspell se utilizou de estratégias dramáticas provenientes do expressionismo para expressar a angústia existencial de Claire. Os cenários estão intimamente relacionados

com o estado mental e os objetivos da protagonista. Da mesma maneira, as alternâncias bruscas entre realismo e discurso simbólico no decorrer da peça levam a quebras formais e refletem uma tentativa de unir a discussão da vida cotidiana à análise mais profunda dos pensamentos de Claire. As várias instâncias em que as suas falas são marcadas por hesitação e pausas deixam clara a sua perturbação e o desejo de explicar algo que vai além das palavras. E os seus monólogos em forma de poema explicitam a busca da protagonista por libertação formal até mesmo da linguagem.

Claramente, nenhuma das ações de revolta de Claire torna-a livre. Seu comportamento a distancia ao máximo da instituição da sanidade, mas não abala a base da opressão patriarcal presente em sua vida. Ao tentar libertar-se das imposições da norma social e expressar-se através de suas ações puramente iconoclastas, Claire é percebida pelas demais personagens como louca e perigosa, alguém que não pode mais ser “salva” devido à gravidade e extensão da sua revolta antinatural e criminosa. A protagonista, por via dos seus atos de transgressão, coloca-se além do limiar da sanidade – o mais perto que ela como mulher conseguirá chegar de um estado de liberdade, pois a loucura é o único escudo que ela pode usar para tentar proteger-se da opressão patriarcal. Evidentemente, tal escudo não impedirá que seu marido a mande para um sanatório, e que ela seja submetida a um tratamento humilhante e opressivo em um local como esse. Dessa forma, a insanidade de Claire pode ser interpretada como o único mecanismo de defesa de que pode fazer uso. É apenas possível à protagonista manter sua integridade relativamente intacta através da loucura.

O *Limiar*, peça escrita há 96 anos, possibilita aos leitores e espectadores vislumbrar a expressão de uma experiência e perspectiva que, a julgar pelas críticas das montagens mais recentes, ainda é bastante radical e não plenamente compreendida ou aceita. A recusa violenta de Claire em se conformar ao papel de gênero feminino a torna bem menos palatável que outras personagens femininas transgressoras. Claire não é uma esposa e mãe dedicada que decide abandonar a família quando não mais suporta continuar. Pelo contrário, a protagonista de *O Limiar* é uma mulher independente que se nega de maneira veemente a se comportar como “a

mulher que foi destinada a ser” – uma vez que a noção de desempenhar um papel prestabelecido e estático lhe é repulsiva e angustiante.

Além disso, Claire tem uma visão bastante clara sobre as expectativas que recaem sobre ela. Ela compreende que, para ser considerada sã, deve expressar plena conformidade ao padrão de comportamento social do gênero feminino. Caso contrário, ela será “visitada por parentes” e pressionada – e de fato, isso ocorre no segundo ato. Claire também acredita que apenas a destruição desse padrão proporciona uma “chance para a sanidade”. É através do rompimento completo que poderão surgir novas alternativas – que, no entanto, também deverão ser rompidas uma vez que se tornem padrões estáticos. Segundo Claire, esse é um ciclo inerente ao ato de criação.

Como argumentado anteriormente, Claire pode ser considerada a louca que ousou não se recolher obedientemente ao sótão. A personagem sofre muito com as pressões dos demais para que se adeque ao padrão de comportamento feminino. Porém, ela corajosamente decide não se limitar à expressão de sua angústia através da histeria. Pelo contrário, a revolta de Claire Archer é ativa: ela se recusa a ser a mãe, esposa e amante que pensa em todos antes de si mesma, tenta mudar sua vida e faz muitos experimentos. Mesmo que sozinha ela não tenha conseguido uma libertação total, fica claro que Claire foi tão longe quanto uma mulher poderia ter ido ao nadar contra a corrente do respaldo social.

É de extrema relevância discutir *O Limiar* de Glaspell e a representação da experiência de uma mulher como Claire Archer. O fato de que as últimas montagens receberam críticas mistas pode ser um sinal de que as temáticas discutidas na peça permanecem muito atuais. Até os dias de hoje, a noção da recusa de uma mulher em desempenhar seu papel de gênero ainda não é bem aceita: a sua revolta ainda é em muito patologizada e vista como irracional ou incompreensível. Há, talvez, um pouco mais de liberdade de expressão. No entanto, uma mulher que ousa deixar claro o que pensa sem amenizá-lo e se nega a fazer o que não acredita estar certo a despeito de sua socialização está sujeita a acusações de histeria e loucura. Obviamente, o mesmo não ocorreria com um homem. Como na peça, a recusa de Tom em assumir os negócios do pai e se assentar na vida é vista como excêntrica, não patológica.

O *Limiar* pode, portanto, proporcionar reflexões importantes acerca da experiência das mulheres em sociedade. Como afirma Rich (2001), des-cobrir a literatura de mulheres significa trazer à tona uma porção valiosa de nosso passado e presente. Certamente, não existe uma experiência feminina universal: há várias. Porém, a representação de cada uma delas na literatura apresenta um detalhe novo que merece ser estudado e discutido. Espera-se humildemente que este trabalho possa despertar em sua leitora ou leitor o interesse pelas obras de Susan Glaspell ainda não tem seu reconhecimento merecido. E é mais do que tempo de que haja montagens das sua peças em nosso país.

## REFERÊNCIAS

BEN-ZVI, Linda. **Susan Glaspell: Her Life and Times**. New York: Oxford University Press, 2005.

\_\_\_\_\_; GAINOR, J. Ellen (eds.). **Susan Glaspell: The Complete Plays**. North Carolina: McFarland, 2010.

BIGSBY, C. W. E. **A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama: Volume One 1900-1940**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

BURIN, Mabel. **El malestar de las mujeres: La tranquilidad recetada**. México, D.F.: Paidós, 2000.

CHESLER, Phyllis. **Women And Madness**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Cape Cod Times. **Review: Susan Glaspell's The Verge enhanced by remarkable set**. Disponível em: <http://www.capecodtimes.com/article/20151116/CCOLBARKER/151119607> Acesso em: 23 de janeiro de 2017.

DALY, M. **Gyn/Ecology**. Boston: Beacon Press, 1979.

EAGLETON, Terry. **Literary Theory: An Introduction**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

ECO, Umberto. **Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção**. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FADERMAN, L. **Surpassing the Love of Men**. New York: HarperCollins, 2001.

FELSKI, Rita. **Literature After Feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FRENCH, Marilyn. **Beyond Power: On Women, Men and Morals**. London: Abacus, 1986.

FRIEDMAN, Sharon. "Feminism as Theme in Twentieth Century Theater", *American Studies*, Kansas, v. 25, m. 1, p. 69-89, 1984.

GAINOR, J. Ellen. **Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture, And Politics, 1915-48**. Michigan: University of Michigan Press, 2007.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. New Haven: Yale University Press, 2000.

GLASPELL, Susan. **O Teatro de Susan Glaspell: Cinco Peças**. Brasília: Embaixada dos Estados Unidos, 2003.

HERNANDEZ-REAL, Noelia. "Interview with Martha C. Carpentier and Barbara Ozieblo "Celebrating Susan Glaspell when Trifles turns 100" *Miranda*, v. 13, 2016, p. 1-10. Disponível em: <http://miranda.revues.org/9501>. Acesso em: 06 de junho de 2017.

Huffington Post. **Women's Fiction?' 'Men's Fiction?' 'Human Fiction?' What Does It Mean?** Disponível em: [http://www.huffingtonpost.com/andy-susan-meyers/post\\_7494\\_b\\_5263728.html?&](http://www.huffingtonpost.com/andy-susan-meyers/post_7494_b_5263728.html?&). Acesso em: 23 de julho de 2016.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

KOLODNY, Annette. "A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts". *New Literary History*, v. 11, n. 3, Charlottesville, pp. 451-467, 1980.

KUNDERA, Milan. **A Arte do Romance**. Trad. Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LAZZARIS, Fabiane. **Expressionistic aspects in some works by Tennessee Williams and other American authors**. 2009. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MANKILLER, Wilma. (ed.). **The Reader's Companion to U. S. Women's History**. Nova Iorque: Houghton, 1998.

MILLET, Kate. **Sexual Politics**. New York: Touchstone, 1990.

NOE, Marcia. **Susan Glaspell: Voice from the Heartland**. Macomb: Western Illinois University, 1983.

OZIEBLO RAJKOWSKA, Barbara. "The first lady of American drama: Susan Glaspell", *Barcelona English Language and Literature Studies*, Barcelona, v. 1, p. 149-159, 1989.

\_\_\_\_\_. "Rompiendo barreras: Susan Glaspell y el teatro norteamericano", *Asparkia*, Madrid, v. 23, p. 15-32, 2012.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art**. Nova Iorque: Routledge, 2003.



RICH, Adrienne. **Arts of the Possible**. New York: W. W. Norton, 2001.

RUKEYSER, Muriel. **The Life of Poetry**. Nova Iorque: Paris Press, 1996.

RUSS, Joanna. **How to Suppress Women's Writing**. Austin: Texas University Press, 1997.

SANDER, Lucia V. **Susan e Eu: Ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell**. Brasília: UnB, 2007.

SMITH-ROSENBERG, Carroll. "The Hysterical Woman: Sex Roles and Role Conflict in Nineteenth-Century America". In: **Disorderly conduct: visions of gender in Victorian America**. New York: Alfred A. Knopf, 1985, p. 197-216.

The Atlantic. **When Women's Literary Tastes Are Deemed Less Worthy**. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/business/archive/2015/12/when-womens-literary-tastes-are-deemed-less-worthy/418050/>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

The Guardian. **Books about women less likely to win prizes, study finds**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/01/books-about-women-less-likely-to-win-prizes-study-finds>. Acesso em: 29 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Canadian author David Gilmour sparks furore over female writers**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/27/author-david-gilmour-female-writers>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Sexism in publishing: 'My novel wasn't the problem, it was me, Catherine'**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/06/catherine-nichols-female-author-male-pseudonym>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **VS Naipaul finds no woman writer his literary match – not even Jane Austen**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/02/vs-naipaul-jane-austen-women-writers>. Acesso em: 25 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Women's fiction is a sign of a sexist book industry**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/may/16/women-fiction-sign-sexist-book-industry>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Why snubbing books by women is not the same as snubbing motorbikes**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/sep/27/women-books-canadian-lecturer-david-gilmour>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

The Literary Encyclopedia. **The Verge: A play in three acts**. Disponível em: [http://www.litencyc.com/php/printer\\_format\\_works.php?UID=16003](http://www.litencyc.com/php/printer_format_works.php?UID=16003) Acesso em: 23 de janeiro de 2017.

The New York Times. **Woman On Verge of Creating The New**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/11/10/theater/reviews/10verge.html> Acesso em: 23 de janeiro de 2017.

\_\_\_\_\_. **In The Mail Bag**. Disponível em: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F04EEDC1539E133A25753C2A9679D946095D6CF> Acesso em: 30 de janeiro de 2017.

\_\_\_\_\_. **Provincetown Psychiatry**. Disponível em: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9E04E3D7103EEE3ABC4D52DFB767838A639EDE> Acesso em: 30 de janeiro de 2017.

Timeout. **The Verge: Susan Glaspell's modernist weird-athon sprouts at the Ontological**. Disponível em: <https://www.timeout.com/newyork/theater/the-verge> Acesso em: 23 de janeiro de 2017.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2009.

USSHER, Jane. **The Madness of Women**. Nova Iorque: Routledge, 2011.

WITTIG, M. **The Straight Mind and Other Essays**. Boston: Beacon, 1992.